FORMPROBLEME BEI HEINRICH SCHÜTZ

Inaugural-Dissertation

der Philosophischen Fakultät I der Universität Bern

zur Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt von

WILLI SCHUH

aus Iseltwald (Bern)

Von der Philosophischen Fakultät I

auf Antrag des Herrn Professor Dr. Ernst Kurth angenommen.

Der Dekan: Professor Dr. C. Sganzini

Bern, den 15. Juli 1927

BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG 1928

Die vorliegende Studie ist im Buchhandel erschienen als
Heft 8 der »Musikwissenschaftlichen Einzeldarstellungen«
bei Breitkopf & Härtel, Leipzig 1928.

Meinen Eltern

Vorbemerkung

Der Anstoß zu dieser Arbeit ging von meinem verehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. Ernst Kurth (Bern) aus, dem ich für manche Anregung und Förderung zu Dank verpflichtet bin.

Von einer Beigabe von Notenbeispielen mußte, da es sich nur um den Abdruck von ganzen Stücken oder doch von größern Teilstücken hätte handeln können, ganz abgesehen werden. Es muß daher dem Leser vorbehalten bleiben, den Analysen an Hand der Gesamtausgabe von Ph. Spitta (17 Bände bei Breitkopf & Härtel, Leipzig) zu folgen oder die gerade in letzter Zeit sich stark mehrenden praktischen Neuausgaben heranzuziehen.

Der im Jahre 1928 erschienene, von Heinr. Spitta herausgegebene Ergänzungsband (18. Band) war dem Verfasser beim Abschluß der vorliegenden Studie noch nicht zugänglich.

Inhalt

Seite

Vorbemerkung V

Einleitung VII

I. Grundprobleme.

Statisches und dynamisches Formprinzip. Typenneigung . . 3

Die Gattungen 14

Text und Musik 21

Generalbaß und sonstige Instrumentalmitwirkung 27

II. Die Formen.

Motette 33

Concert 72

Mehrchörige Werke 114

Literatur 124

Einleitung

Die vorliegende Arbeit will ein Beitrag sein zur Erkenntnis musikalischer Formvorgänge. Als Objekt der Untersuchungen ist das Werk eines einzelnen Meisters gewählt, der, in sich die vielfältigen Strömungen einer künstlerisch bewegten Zeit vereinigend, als schöpferische Persönlichkeit sich bedeutsam aus der Zeitgeschichte heraushebt: Heinrich Schütz. Die Objektwahl bedeutet eine Begrenzung der Untersuchungen nach einer ganz bestimmten Richtung, indem das Schützsche Schaffen, soweit es uns erhalten geblieben ist, ausschließlich Vokalwerke umfaßt. Diese Spezialstudie beschränkt sich ferner darauf, denjenigen Problemen nachzugehen, die sich Schütz bei der formalen Gestaltung eines Werkes darboten und verzichtet auf eine Eingliederung des Schütz'schen Formens in die Entwicklungsgeschichte der musikalischen Form. Daß dabei die Formprobleme, die Schütz vor und in seiner Zeit vorfand, in dem Maße mitberücksichtigt werden, in dem sie für ihn Bedeutung gewannen, ist selbstverständlich; aber Ziel dieser Arbeit ist nicht die Erforschung aller eventuellen mehr oder weniger erfaßbaren Zusammenhänge, nicht das Aufdecken von Vorbildern, Einflüssen usf., sondern beruht im Blick auf das Gestalten selber, auf den Formvorgang und die Elemente, aus denen sich die Form aufbaut. Eine solche Betrachtungsweise bringt es notwendigerweise mit sich, daß eine Untersuchung der Formprobleme bei Schütz zugleich auch bis zu einem gewissen Grad zu einer Untersuchung über das musikalische Formen überhaupt wird oder doch wenigstens über gewisse Grundzüge desselben, die, über zeitliche und persönliche Bindungen und Bedingungen hinweg, in der Musik selber und in deren Verbindung mit einem Texte liegen. Die Grundprobleme der Form ergeben sich von hier aus.

Als Voraussetzung für die Fruchtbarkeit von Formbetrachtungen erscheint die eindeutige Festlegung des Begriffs »Form«. Es ist darum hier ausdrücklich darauf hinzuweisen, daß für die in dieser Studie vorgelegten Untersuchungen diejenigen Anschauungen vom musikalischen Formbegriff grundlegend waren, die in den Arbeiten von Prof. Dr. Ernst Kurth, insbesondere in seinem Brucknerbuche niedergelegt sind und die ihre Ergänzung in Vorlesungen und Seminarien Kurths gefunden haben. Auf eine eingehende Nachzeichnung der Kurth'schen Grundgedanken muß hier verzichtet werden; es mag nur in knapper Zusammenfassung daran erinnert werden, daß wir »in der Musik streng genommen keine Form haben, sondern einen Formvorgang[1])«, und daß wir uns demnach daran gewöhnen müssen, »beim Begriff ‚Form' in etwas anderem die Hauptsache zu sehen, als in den äußeren Umrissen«, daß wir zur Lösung ihrer Rätsel beim »formgestaltenden Leben« einsetzen müssen.

---

[1]) Dieses und die folgenden Zitate aus: Kurth, Bruckner, pag. 233 ff.

Kurth sagt ferner: »In Wahrheit aber ist die Form weder das bloße Quellen der Gestaltung noch ihre bloße Ausrandung, sondern der Übergang, die Umsetzung von jener in diese.« Und: »In der Musik also ist Form weder Bewegung noch ihre überblickhaft gefaßte Erstarrtheit, nicht Fluß noch Umriß, sondern der lebendige Kampf um die Erfassung des Fließenden durch Halt am Festen . . . Aus Wechselwirkung von Gestalt und Umriß ergibt sich auch die Wandelbarkeit des musikalischen Formwillens; denn nur durch sie ist im Formbegriff auch die Schwankungsmöglichkeit inbegriffen, die in der Musikgeschichte bald mehr die quellende Innengewalt, bald stärker die Umrisse als Schwergewicht des Formgefühls hervorkehrte«. Diese Schwankungsmöglichkeit spiegelt sich, als eine Urgesetzlichkeit der Musik, nicht nur im Verlaufe der Musikgeschichte, sondern auch im Schaffen des einzelnen.

Von diesen Kurth'schen Erkenntnissen ausgehend, gelangen wir für unsere Untersuchungen zur Aufstellung einer ersten und grundlegenden Polarität der in der Musik selbst begründeten Formstrebungen, zur (ebenfalls von Kurth übernommenen) Gegenüberstellung von dynamischem und statischem Formprinzip. An dieser Stelle ist nicht ihre Auswirkung zu betrachten, sondern die grundsätzliche methodische Bedeutung des Ausgehens von solchen Gegenpolen zu betonen. Wir bedienen uns für unsre Formbetrachtungen dieser und anderer Polaritäten als eines Darstellungsmittels für Erscheinungen, die sich in der verfließenden Mannigfaltigkeit ihrer innern und äußern Struktur der starren Formulierung entziehen. Wenn im folgenden Gegenpole der Formstrebung als »dynamisches und statisches Formprinzip« oder als »textbedingte und rein-musikalische Form« herausgearbeitet erscheinen, wenn Motette zu Monodie in prinzipiellen Gegensatz gestellt wird, so ist dies als eine Absteckung von äußersten Grenzpolen zu verstehen, zwischen denen es unendlich viele Möglichkeiten und Übergangserscheinungen gibt. In diesen und nicht in den extremen Ausprägungen des einen oder andern Prinzips haben wir die formalen Erscheinungen zu begreifen. Nicht dieses oder jenes Prinzip liegt im Einzelwerke vor, sondern höchstens das Überwiegen des einen vor dem andern. Die gegensätzlichen Prinzipien durchdringen einander, aber schließen sich nicht aus. Trotzdem sie nicht völlig zu trennen sind, klärt doch die Gegenüberstellung. Aus dem Zusammenwirken der Gegenkräfte, die im Einzelfalle in unterschiedlicher Intensität in Erscheinung treten, resultiert das, was wir eben »Form« nennen. Wir haben also streng genommen (beispielsweise) nicht von dynamischer, nicht von textbedingter Form zu sprechen, sondern einschränkend etwa von »mehr dynamischer« oder »mehr textbedingter« Form. — Die überscharf herausgestellten Polaritäten machen den Blick frei auf das lebendige Formwirken. Sie helfen mit, die Vielfalt der Erscheinungsformen unter einheitlichen Gesichtspunkten zu begreifen. Aus dieser Erkenntnis heraus werden die folgenden Betrachtungen zur Hauptsache auf solche Gegenpole abgestützt.

Zürich, im Mai 1928.

Willi Schuh.

I

Grundprobleme

Statisches und dynamisches Formprinzip.

Typenneigung.

Wir haben die Begriffe *statisches* und *dynamisches* Formprinzip von Kurth übernommen. Daß ihre Polarität (sie ist, wie wir gesehen haben, nicht die einzige formbestimmende!) sich bei Schütz in besonders intensiver Wechselwirkung darstellt, muß aus der geistigen Persönlichkeit Schützens, für dessen umfassende Geistigkeit die Musik „kein Element, kein absolutes, sondern ein Instrument, ein Mittel des Ausdruckes, gewaltiger als das Wort, sei es biblisch oder weltlich"[1]) war, begriffen werden. Schütz steht eigentümlich zwischen den Zeiten und Geisteswelten: die Renaissancezüge sind ebensowenig zu übersehen wie die Tatsache, daß er von den Zeitgenossen als „der Vater der deutschen Musik" verehrt wurde. Er ist, so willig er Einzelzüge übernimmt, nicht dem Italianismus verfallen. Was vor allem in jüngeren Jahren ihn zu den Italienern zog, waren eben die Renaissancezüge seines Wesens, — was ihn später zurücksuchen ließ, war die in ihm unbewußt weiterwirkende Tradition der deutschen Musik, in der noch so viel mittelalterlicher Geist steckte. In eine chaotische Umwelt gestellt, erblickte er auch eine Aufgabe darin, Bewahrer zu sein. In künstlerischem Sinne hat Schütz eine unvergleichliche Synthese verschiedener Stilelemente und gegensätzlicher Formbestrebungen geschaffen. Die seltsamen Stilunterschiede von Werken wie den „Kleinen geistlichen Concerten" oder den „Symphoniae sacrae" auf der einen Seite und der „Geistlichen Chormusik" oder dem ergreifend schlichten „Deutschen Magnificat" (von 1671) auf der anderen sind über alle auf äußere Umstände abstellenden Erklärungsversuche, über allen Nachweis von Einflüssen und Vorbildern[2]) hinweg, in erster Linie von hier aus zu verstehen. — Die vorliegende Arbeit zielt nicht auf den umfassenden Komplex der Stilfragen, aber uns interessieren hier die ebenfalls aus diesen geistigen Voraussetzungen resultierenden Formprobleme. Und diese erkennen wir eben zu einem wesentlichen Teil in dem Widerstreit des statischen und des dynamischen Form-

[1]) Alfred Einstein, „Heinrich Schütz" in „Ganymed", 1923 (Piper & Co.). Diese ausgezeichnete Studie erscheint soeben in erweiterter Form als Einzeldruck im Bärenreiter-Verlag, Kassel.

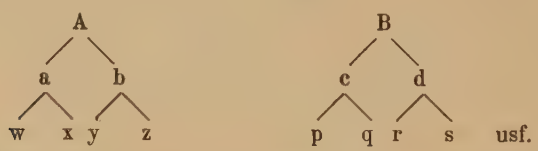
[2]) Von entscheidender Bedeutung für das Schaffen von Schütz waren vor allem zwei Italiener: sein Lehrer Giovanni Gabrieli und das dramatische Genie Claudio Monteverdi.

prinzips. Bis zu einem gewissen Grade kann man wohl in dem ersteren mehr den Ausdruck des Individuellen, des Ichs des Renaissancemenschen, des Rationalen, — im letzteren dagegen den der überpersönlichen, transzendenten und irrationalen „mittelalterlichen" Musik erkennen.

Die latente Spannung zwischen dynamischem und statischem Formprinzip ist wesentlich eine Angelegenheit der allgemeinen geistigen Struktur des musikalischen Schöpfers, sie kann den Ablauf, das Zusammenfassen zu einem geschlossenen Aufbau wohl bis in Einzelheiten hinein durchsetzen, aber für den Einzelfall des Werkes, für das „so und nicht anders", für das Einmalige eines Stückes, das — wie wir noch sehen werden — aus dem Zusammenwirken von Musik und Text entsteht, ist diese Spannung nicht entscheidend; wir müssen uns immer bewußt bleiben, daß es sich bei diesem Widerstreit um einen solchen zwischen zwei Formprinzipien, nicht zwischen Formen selber handelt. — Statisches wie dynamisches Formprinzip tragen immerhin in sich die Neigung zur Herausbildung gewisser *Formtypen*, die in allen Werkgattungen immer wieder aufscheinen. Das statische tendiert nach überblickbaren Umrissen, nach symmetrischer Anordnung, nach Gruppierung irgendwelcher Art, also nach Typen, die sich schematisch etwa folgendermaßen darstellen, z. B.:

A B A (V. Bd. 1. Teil Nr. 10) Dacapo-, Bogen-,
A B C A (V. Bd. 1. Teil Nr. 3, 5, 6.) Rahmenformen.
A B C D A (Vgl. S. 99; ferner auch: S. 75, Anm. 4.)

oder:



(Über die Unterscheidung zwischen Bogen-, Rahmen- und Dacapoform kann erst im II. Teil eingehend gesprochen werden [vgl. Seite 64 f.]). Symmetrie und Geradzahligkeit suchen sich in allen Gruppenformen durchzusetzen.

Anders beim dynamischen Formprinzip. Sein Ausdruck sind vor allem *Steigerungsanlagen*. Gestaltung wird nicht sosehr durch Aneinanderreihung und symmetrische Gruppierung kleinerer Teile zu einem größeren Formaufbau erreicht, sondern durch ein Aufbauen, Entwickeln von innen heraus. Keine Musik (und eine an die Sprache gebundene am wenigsten) kann ganz der Unterteilung entraten. Aber wo das Auge eine neue Gruppe ansetzen möchte, da handelt es sich hier in Wirklichkeit meist gar nicht um eine solche, sondern um ein Atemholen gewissermaßen, um ein Neuansetzen — meist zu neuer Steigerung. Die durch solche Neuansätze scheinbar entstehenden „Gruppen"

unterscheiden sich aber gewöhnlich schon äußerlich von Gruppen im engeren Sinne[1]) dadurch, daß sie nicht symmetrisch angelegt sind, nicht auf eine andere gleiche oder ähnliche Gruppe bezogen erscheinen. Nicht der Umriß ist hier von ursprünglicher Bedeutung, sondern der Innenvorgang. Die Ausdehnung eines solchen Teilansatzes wird nicht so sehr von einem Gruppierungsgefühl, sondern vorwiegend von der Innendynamik bestimmt. Einem längeren, in ruhigem Gleichmaß der Linienführung und Harmonik gehaltenen Ansatz kann z. B. ein von gleicher Motivik getragener steil aufstrebender, harmonisch bewegterer folgen, der trotz viel geringerer Längenausdehnung doch von gleicher oder noch größerer innendynamischer Spannkraft sein kann. Eine Steigerungsanlage fordert überdies meist gar nicht Längengleichmaß, Abgewogenheit der Teile gegeneinander, sondern Übersteigerung. Die Steigerungsanlage ist natürlich nicht die einzige vom dynamischen Formprinzip aus bedingte Gestaltungsmöglichkeit, wohl aber die am häufigsten auftretende. Sie bedingt ungemein vielfältige Formvorgänge, deren Ablauf mit Wellenformen vergleichbar ist. Die geradlinige Steigerungsanlage, die Intensivierung eines musikalischen Gedankens liegt auch ohne engbestimmten Anlaß durch den Text sozusagen überall in der Musik nahe; für die Instrumentalmusik gilt dasselbe auch für Formen, die einem Wellenverlauf vergleichbar sind. Innerhalb der Vokalmusik aber werden im Text begründete Momente den Wellenverlauf irgendwie mitbestimmen oder ihm zumindest parallel laufen müssen.

Die Steigerungsanlage erscheint, wie wir gesehen haben, als die am häufigsten auftretende Gestaltungsmöglichkeit. Innerhalb der Steigerungsanlagen erkennt man, wie bei aller Mannigfaltigkeit und allen unterschiedlichen Vorbedingungen ein bestimmter Anlagetypus sich immer wieder durchzusetzen sucht: die *Barform*. Sie ergibt sich erklärlicherweise dann, wenn die Steigerung auf den Schluß hinzielt und sich dabei ein dreifacher Ablauf durchsetzt. Diese Dreigliederung liegt aus verschiedenen allgemein-psychologischen Gründen immer in der Musik nahe. So wie der Typus A B A (und ähnliche dreifache Gliederungen) als Sonderfall des statischen Formwillens im gregorianischen Choral so gut wie in gegenwärtiger Musik immer wieder auftaucht, so erscheint als Sonderfall der dynamischen Formstrebung in den verschiedensten Stilepochen der Musik die Barform. Ihre hervorragende Bedeutung ist bezeichnenderweise in den Formenlehren, die ihre Betrachtungen vorwiegend Werken der klassisch-romantischen Stilperiode (in der das Gruppenprinzip zu besonders kräftiger Ausprägung gelangte) widmeten, verkannt

[1]) Es können aber auch bei Gruppen (z. B. bei den klassischen Symmetrien) Steigerungsvorgänge von wesentlicher Bedeutung sein, sogar von viel größerer als die bisherige Formenlehre erkannte (vgl. Kurth: „Bruckner“). Aber der symmetrische Gesamtüberblick gewinnt dort mit seinen Umrißlinien ungleich größere Bedeutung.

worden. Erst Alfred Lorenz[1]) hat ihre entscheidende Bedeutung für die Erkenntnis der musikalischen Form in den Musikdramen Richard Wagners neu entdeckt, für Werke also, in denen das dynamische Formempfinden (*unendliche Melodie*) kraftvoll aus der Periodisierung herausdrängt und zu reinmusikalischen Formanlagen vordringt, die als solche wohl längst erfühlt, aber nicht theoretisch erfaßt waren. Auch in Bruckners symphonischem Schaffen (seine großartige Formkunst wurde ebensolange aus der unzureichenden, weil allein vom klassischen Grundtypus ausgehenden Anschauung vom Wesen der Form mißverstanden) ist die Barform als ein wichtiger formaler Grundtypus[2]) erkannt worden.

Die Barform wird in diesen Untersuchungen über das Schützsche Formen in weitester Begriffsfassung verstanden, nämlich als Form von zwei Ansätzen und einer Auslösung (2 Stollen und 1 Abgesang: st st abg). Die Identität (bzw. Quasi-Identität) der beiden Stollen ist nicht Voraussetzung für die Barform, sondern stellt einen Spezialfall derselben dar.

Alle die folgenden Typen können, wenn der innendynamische Vorgang sich in zwei Ansatz- und einem Auslösungsteil (also in dreifachem Wellenansatz) auswirkt, Barformen sein:

st	st	abg-Typen bei Schütz:	
a	a	a	} am häufigsten
a	b	c	
a	a	b	} ziemlich selten
a	b	b	
a	b	a (var.)	nie rein dynamisch.

(Gleicher Buchstabe bedeutet gleiche bzw. von den gleichen Motiven bestrittene Musik[3])).

Der Abgesang stellt im allgemeinen wohl eine Krönung dar (und fällt durchschnittlich mit dem außendynamischen Höhepunkt zusammen), — doch braucht in ihm der höchste Verdichtungspunkt durchaus nicht immer am Schluß zu liegen. Den deutlichsten Hinweis auf die Innenvorgänge innerhalb des Abgesanges selber gibt die Bezeichnung desselben als „Aus*lösung*". Auslösung kann sich in sehr mannigfaltiger (Wellenformen zu vergleichender) Art vollziehen. Immer bleibt daran zu erinnern, daß die Barform ja auch nur als ein Sonderfall dynamischer Formanlage zu betrachten ist, die oft

---

[1]) Alfred Lorenz, „Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner", Verlag Max Hesse, Berlin, Band I—III.

[2]) Vgl. E. Kurth, „Bruckner", S. 460; dazu Anm. 1 (Schluß, auf S. 461). Außerdem: Ebenda, S. 850, Anm. 1.

[3]) Es gibt bei Schütz auch Fälle, wo z. B. der Text (ein einziger Sprachsatz etwa) durch beide Stollen sowie durch den Abgesang hindurch der gleiche bleibt, der Abgesang aber neue Motive aufweist. (Beispiel: IV. Bd., Nr. 29, Teil A.)

auch mehrfache Wellenansätze vor dem Gesamthöhepunkt zeigt oder diesen überhaupt gar nicht an den Schluß der ganzen Formanlage verlegt.

Als die bedeutsamste und typische Weiterbildung der Barform ist auch bei Schütz deren Erweiterung von innen heraus festzustellen; ihre „Potenzierung", die *potenzierte Barform* (deren Name von Lorenz übernommen sei[1])). Die Unterteile der Barform, also die beiden Stollen und der Abgesang, sind selber je wieder als Barform angelegt.

St = st st abg
St = st st abg
Abg = st st abg

Hier ergeben sich natürlich im Verhältnis der übergeordneten Teile untereinander, oder dem der übergeordneten zu den untergeordneten, wie auch dem der untergeordneten untereinander eine große Fülle von Variierungsmöglichkeiten. Während etwa die große Barform den Typ A B C aufweist, zeigten die drei Teile der kleinen Barform vielleicht den Typ a a a, b b b, c c c, oder aber etwa ganz unregelmäßig der erste St = a a a, der zweite St = b b c, der Abg = c d e usw. — Auch die „Unter"barform ist gelegentlich noch potenziert, selten allerdings vollständig (vgl. Bd. VIII, Nr. 20).

Die potenzierte Barform stellt die reinste Ausprägung einer Steigerungsform dar; die scheinbare Symmetrie, die aus der schematischen Darstellung aufscheint, darf nicht zu der Annahme verleiten, daß in dieser Form bereits ein Gruppenelement, statisches Empfinden vorwiege. Eine Art Symmetrie ist eben nur im Schema sichtbar, aber nicht unmittelbar im Formverlauf spürbar, der in weit gespannten Ansätzen zu einer Schlußauslösung hinführt. Das Fehlen des Symmetriegefühls erklärt sich vor allem auch dadurch, daß sowohl die Unterbarformen unter sich, wie die über diese gespannte große Barform in der Unterteilung keineswegs stets in gleichartigen Gruppen angeordnet sind; die Länge der einzelnen Stollen (der großen wie der kleinen Barform) kann ja, wie oben kurz beschrieben, ganz verschieden sein. So tritt der kunstvolle Aufbau von 3 × 3 Teilen gleicher Funktion weniger ins Bewußtsein, sondern überwiegend die Innendynamik, die — um nicht ins Formlose abzugleiten — an dieser dreimal dreifachen Anlage Halt sucht.

Hier muß auch die dynamischen Formvorgängen überhaupt eigentümliche Art der Abgrenzung von Unterteilen kurz erwähnt werden. Da die einzelnen Teile nicht gruppenmäßig nebeneinander gestellt sind, so sind sie gewöhnlich auch weniger scharf voneinander getrennt, nicht so sehr als einzelne „Blöcke" nebeneinander gestellt. Ein Neuansatz (z. B. der zweite Stollen) kann natürlich auch — etwa durch eine Pause vom früheren getrennt — scharf, unvermittelt ansetzen, häufiger aber sind früherer und neuer Teil ineinander verzahnt, sei

---

[1]) Vgl. Lorenz, a. a. O., Bd. I, S. 176 f.

es in der Weise, daß eine einzelne Stimme (bei vierstimmigem Satz häufig Sopran oder Tenor) mit dem neuen Motiv, dem neuen Sprachabsatz bereits einsetzt, während die übrigen Stimmen erst den früheren zu Ende führen, oder umgekehrt, daß eine einzelne Stimme (häufig der Baß) allein noch den alten zu Ende singt, während die übrigen schon mit dem neuen eingesetzt haben, sei es nun im Miteinander oder im imitierenden Nacheinander[1]). Ob sich der Übergang von einem Teil so oder ähnlich vollziehe, — innerhalb dynamischer Formvorgänge sind die Grenzen zwischen kleineren Unterteilen häufiger fließend als scharf gezogen. — Wo hingegen die dynamischen Verlaufsformen von Gruppenanordnungen durchsetzt sind (und das ist in der Mehrzahl aller Schützschen Werke der Fall), da treten die einzelnen Teile, mögen sie auch einer korrumpierten Barform angehören, sofort in schärferer Abgrenzung auf.

Bevor wir dazu übergehen, die Spiegelung des Widerstreits zwischen dynamischem und statischem Formprinzip im Formaufbau zu betrachten, soll hier eine kurze Zusammenstellung der Mittel gegeben werden, mit denen Schütz Steigerungen anlegt.

Steigerungsanlagen.

1. *Außendynamische Mittel:* In Schützens Werken begegnet man zwar hier und da Vorschriften für den Stärkegrad (Gradation) der Ausführung irgendeiner Stelle, aber sie stehen nicht eigentlich im Dienste von Steigerungsanlagen, sondern wollen in ihrem Wechsel zwischen forte und piano entweder Echowirkungen (vgl. Bd. III, Nr. 2; VII, Nr. 4; XIII, Nr. 4, oder Bd. XI, Nr. 1) hervorrufen, oder aber sie erhalten ihren Sinn vom Text, vom einzelnen Wort oder sind dramatisch zu verstehen (wie etwa in dem berühmten Stücke *Saul, Saul, was verfolgst du mich?*, Bd. XI, „Symphoniae sacrae", III. Teil, 2. Abt. Nr. 8).

Außendynamische Klangverstärkungen als Steigerungsmittel entstehen auf folgende Arten:

a) Durch allmählichen oder plötzlichen Übergang von geringer Stimmenzahl zu Vollstimmigkeit innerhalb einer gegebenen Stimmenzahl.

b) Durch Heranziehung von Instrumenten (Häufung der Klangmassen, aber auch Wechsel z. B. der gewichtigeren Posaunen gegen die dünneren Flöten usw.).

c) Durch Vereinigung der beiden (bzw. mehrerer) Chöre eines doppel- (bzw. mehr-) chörigen Werkes.

d) Durch Hinzutritt von ganzen Complement- oder Capellchören vokaler, instrumentaler oder gemischter (auch ad libitum-) Besetzung.

e) Durch Führung der Stimmen in ihre bestklingenden Lagen (also meist in Höherführung).

---

[1]) Dies entspricht altüberkommener Motettenart.

2. *Melodische Mittel:* Eine Steigerung kann mit melodischem Mittel auf die vielfältigsten Arten, die vom ganzen Zusammenhang mitbestimmt sind, erreicht werden. Z. B. durch Vergrößerung der Intervallschritte, Intensivierung des melodischen Ausdrucks, Weiterspannung oder Belebung der melodischen Bogen, Verkürzung sowohl wie Dehnung eines Motivs[1]), Konzentrierung der Melodik, Ansteigen der melodischen Linie, stärkere Brechung der melodischen Linie, Sequenzierungen, Rosalien usw.[2]). — Einzelne der Steigerungserscheinungen, namentlich die im Ausdruck liegenden, entziehen sich der strengen begrifflichen Abgrenzung.

3. *Harmonische Mittel:* Zu einer Anwendung der Harmonik als Steigerungsmittel finden wir bei Schütz bedeutsame Ansätze. Wirklich systematisch ausgenützt — wenn auch nur in einem relativ geringen Teil des Schützschen Schaffens — erscheint vor allem die Spannungs - Lösungsbeziehung von Dominante - Tonika, etwa in dem Sinne, daß bei einer Barform die beiden Stollen sich nach der Dominante hin öffnen, während der Abgesang in die Tonika zurückführt. Aber harmonische Intensivierung tritt gelegentlich auch zusammen mit anderen Steigerungsmitteln auf, z. B. in Verbindung mit Orgelpunkten oder Bassi ostinati, in der Art nämlich, daß diese allmählich höher geschichtet werden, wobei das Dominant-Tonikaverhältnis den Aufbau trägt, wie etwa in dem Concert „*Zion spricht, der Herr hat mich verlassen*" (Bd. III, Nr. 12,), oder indem Orgelpunkte (welche die Vokal- und Instrumentalstimmen oft nur zum Dreiklang ergänzen) in einfacher Kadenzfortschreitung aneinander gefügt werden; z. B.: „*Es erhub sich ein Streit*" für Chor und Orchester (Neuausgabe v. Hch. Spitta. Klavierauszug bei Breitkopf & Härtel, S. 2—5): $T - S - T - D - T$. Oder: „Magnificat" für Chor und Orchester. (Neuausgabe v. Hch. Spitta. Klavierauszug bei Breitkopf & Härtel, S. 12—15): $T - Tp - \overset{D}{\mathbb{D}} - D - T$.

4. *Wechsel von Homophonie und Polyphonie als Steigerungsmittel:* Die Zusammenfassung der Stimmen eines weitverfaserten polyphonen Satzes zu choralischem Vollklang wird häufig als Steigerungsmittel benutzt, gewöhnlich allerdings nur in der Weise, daß die homophone Partie als Abschluß, als Schlußkrönung (gleichgültig ob von einem Unter- oder Oberteil) dient; allmähliche Steigerungen bedürfen natürlich noch anderer Mittel; d. h. wenn z. B. in einer potenzierten Barform die Unter-Abgesänge je homophon ge-

---

[1]) Vgl. Peter Epstein, Dichtung und Musik in Monteverdis „Lamento d'Arianna", Zf. M. W. X, 4, S. 222.

[2]) Am reinsten finden sich diese Mittel in den „Kleinen geistlichen Concerten" ausgeprägt. Zugleich läßt sich in diesen aber auch die enge Verbundenheit mit dem Einzelwort sowohl als dem allgemeineren Textsinn beobachten. (Über die in diesem Zusammenhang wichtige Rolle der Textwiederholung, ihre in „motettischer" oder „monodischer" Stilistik begründete Bedeutung vgl. Fr. Blume, „Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik", 1925.

halten sind, während die Unterstollen je polyphon sind, so werden die homophonen Abgesänge unter sich wieder eine Steigerung darstellen und diese kann sich der verschiedenen genannten Mittel bedienen, z. B. (schematisch):

St: 1. St (polyphon) 2 stimmig
2. St (polyphon) 4 stimmig
Abg (homophon) 4 stimmig (!)

St: 1. St (polyphon) 3 stimmig
2. St (polyphon) 4 stimmig
Abg (homophon) 4 stimmig und 2 Flöten (!)

Abg: 1. St (polyphon) 4 stimmig
2. St (polyphon) 4 stimmig
Abg (homophon) 4 stimmig und 2 Flöten, 2 Violinen, 2 Posaunen (!).

Dazu kann etwa noch Steigerung durch jeweiliges Höherrücken der homophonen Abgesänge treten (besonders wenn sie motivisch und textlich sonst identisch bzw. ähnlich sind).

In vorwiegend homophon gehaltenen Stücken gestaltet Schütz gelegentlich auch — mit der Absicht einer Steigerung — den Schlußteil polyphon. Hierbei wirken die weitergespannten Melodiebogen als Steigerung gegenüber den homophonen, melodisch einförmigen, häufig mehr rezitierenden Stellen. (Die Steigerung entsteht da also nicht an sich aus dem Übergang von Homophonie zu Polyphonie, sondern ist melodisch und rhythmisch mitbestimmt). — Diese polyphonen Schlußentfaltungen sind durch die Allelujas der Mehrstimmigkeit, und diese wieder bereits durch die Schlußallelujas im gregorianischen Choral vorgebildet.

5. *Rhythmische Mittel:* Die Steigerung durch rhythmische Mittel wendet Schütz häufig in der primitiven Art des Übergangs von der Geradtaktigkeit in die Proportio tripla an, mit der zumeist von selbst eine Tempobeschleunigung Hand in Hand geht.

Aber auch die Steigerung durch allmähliche Belebung der Rhythmen selber kennt und verwendet Schütz, wenn auch die Anwendung dieses Mittels nicht eben häufig und selten in konsequenter Durcharbeitung erscheint.

Die Technik der „rhythmischen Verengerung“[1]) gewinnt in den monodischen Stücken Bedeutung.

6. „*Verdichtungstechnik*“: Eine Steigerungsanlage durch „Verdichtung“ entsteht in der Weise, daß z. B. in einem durchimitierten motettenhaften Satz die Einsätze der einzelnen Stimmen immer näher aneinander gerückt, die Stimmen immer enger geführt werden, wobei die einzelnen Melodiebogen mehr und mehr verkürzt werden. So kommt schließlich gegen Ende einer Steigerungsanlage auf die gleiche Ablaufszeit das Drei- und Vierfache an Stimmeneinsätzen (z. B. mit dem Kopfmotiv) wie zu Beginn des betreffenden Satzes.

---

[1]) Vgl. E. Wellesz, Cavalli etc., St. z. M. W., I, S. 28.

Auch auf die einstimmige Linie (vgl. „Kleine geistliche Concerte“ und überhaupt Solostellen) finden wir diese „Verdichtungstechnik“ übertragen: längere Phrasen werden durch immer kürzere, dicht aufeinander folgende, abgelöst. Hierbei treten allerdings fast immer noch andere Steigerungsmittel gleichzeitig in Erscheinung, wie Höhersequenzierung, rhythmische Belebung usw., Mittel, die auch schon bei motettenhaften Sätzen häufig sich der Verdichtung zugesellen.

7. *Dramatische, vom Textsinn mitbestimmte Steigerungsmittel:* Eines davon ist bei Schütz typisch: Das Dazwischenklingen von Rufen. Diese „Ruftechnik“ wirkt insofern unmittelbar auf satztechnische Verdichtung, als sie das motivische Gewebe durch vielerlei Einfügungen des gleichen Motivs füllt (vgl. S. 50 und die Durchführung einer verwandten Idee im „Beschluß“ der „Historia der Auferstehung“).

In der obigen Aufzählung der einzelnen Steigerungsmittel wurde schon gelegentlich auf das Zusammenwirken mehrerer dieser Steigerungsmittel hingewiesen. Hier sei noch zusammenfassend festgestellt, daß nicht das Einzelauftreten, sondern das Zusammenwirken Regel ist.

Eine Steigerungsanlage kann aus besonderen Gegebenheiten (des Textes z. B.), aber auch aus reinmusikalischen Innenvorgängen heraus eine einmalige Form schaffen, häufiger aber ist (vgl. S. 5) die Ausrandung in die oben beschriebenen Barformen oder doch in Formen, die sich an diese anlehnen. (Für die erstgenannten nichttypischen Steigerungsformen bringt der II. Teil einige Beispiele.) — Die Fälle, wo ein ganzes Werk Barform (einfache oder potenzierte) aufweist, sind zwar nicht selten, aber die aus der Schützschen Geistigkeit zu verstehende, scharf in Erscheinung tretende Spannung zwischen dynamischem und statischem Formgefühl *läßt nicht die reinen Typen am häufigsten auftreten, sondern die irgendwie vom polaren Formstreben durchsetzten.* Wie die gegenseitige Durchdringung sich vollzieht, soll im folgenden gezeigt werden. — Zuerst die Durchsetzung der Barformen mit Gruppierungselementen. Für das Verständnis der Grundzüge genügen einige wenige Beispiele. Alle anzuführen, hieße den größten Teil des Schützschen Werkes zitieren.

Ein Eindringen des Gruppierungsprinzipes erkennen wir deutlich da, wo z. B. die einzelnen Stollen, eventuell auch der Abgesang, nicht wieder in Barform angelegt, sondern in irgendeiner Weise untergeteilt sind, die aus einem Gruppierungswillen stammt[1]), — also etwa in zwei ungefähr gleichwertige Teile. Es ergeben sich da Barformen, die beispielsweise diese Schemata aufweisen:

---

[1]) Dieser Typus findet sich besonders in volkstümlichen Werken, die auch den reinen Barformtypus (a a b, mit und ohne Unterteilung) vorzugsweise ausprägen. (Alte Volksliedweisen, Villanellen usw.)

1. st: a b 2. st: a b abg: b } Dieser Typus ist bei Schlußteilen besonders häufig	a b a b c	a b a b a b
z. B. Bd. IV, Nr. 8 oder Schluß von „*Es erhub sich*“	z. B.: Conclusio der „Sieben Worte“ I. Teil	z. B.: Bd. IX, Nr. 11
1. st: a b 2. st: a b abg: b b	a a b b a b	a b c d e f
z. B.: Abgesang des Schlußchores von „Pharisäer und Zöllner“. Vgl. S. 94.	z. B.: Lukaspassion: „*Was dürfen wir weiter*“	z. B.: Bd. VIII, Nr. 18 1. Gruppe

usw.

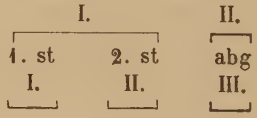
Die Zweiteilung ergreift vor allem die Stollen; der Abgesang kennt sie zwar häufig genug auch, aber — wie schon die obigen Schemata zeigen — bleibt er, auch wenn die zugehörigen Stollen zweigeteilt sind, oft einteilig. Bei gewichtigen Schlußausbreitungen stellt sich aber der Abgesang gern selber wieder als Barform dar. Es wird also nicht die ganze Formanlage potenziert, sondern nur ein Teilstück, das gewichtigste, der Abgesang[1]).

Z. B.: a b c c d d d (Lukas-Passion: „*Diesen finden wir*“).
= st st abg

In Fällen, wo der Abgesang textinhaltlich sich stärker von den Stollen sondert, erscheint noch eine andere Anlage typisch:

Z. B.: a b a b (b) c d e (Gloria des „Magnificat“ für Chor und Orchester. —
= st st abg Neuausgabe von Heinr. Spitta S. 20—23).

Der Abgesang (c d e) ist wieder als Barform angelegt und die Stollen sind zweigeteilt. Der zweite Stollen neigt aber zu einer Ausweitung, die selber schon leicht zu Abgesangscharakter hinneigt und somit die beiden Stollen, wenn auch nicht endgültig in sich beschließt, so doch geschlossener dem Abgesang gegenübertreten läßt: die Dreigliederung der Barform (dynamisches Prinzip) wird von innen her der Zweigruppierung (statisches Prinzip) angenähert.



Vgl. S. 40 und ebenda Anm. 1.

[1]) Als Spezialfall dieses Barformtyps kann die auf die Minnesänger zurückgehende, in Liedweisen, Villanellen usw. immer wieder erscheinende Anlage:

2teilig	2teilig	3teilig
a b	a b	c d e
= st	st	abg

Bei noch komplizierter untergeteilten Gebilden als den genannten bleibt die Schwierigkeit der richtigen Ansetzung der Unterteile in der Analyse, deren Zuordnung zum einen oder anderen Stollen oder zum Abgesang nicht zu übersehen. Es ist klar, daß eine Barform mit derartigen Unterteilungen die ihr ursprünglich innewohnende Spannkraft bis zu einem gewissen Grade einbüßt; sie gewinnt aber eben andererseits oft an Übersichtlichkeit. Und die Übersichtlichkeit ist eine Forderung, die ein reich gegliederter und besonders ein längerer Text an die Musik stellt. Auf die Wechselwirkung zwischen Text und Musik wird später eingegangen; hier sei nur vorausgeschickt, daß nicht nur musikalische Faktoren allein eine solche Gestaltung bewirken. Auch hieraus mag wieder verständlich werden, daß es nicht die reinen Barformen, nicht die einfachen Gruppenanordnungen sind, die bei Schütz die wichtigste Rolle spielen, sondern Formen, die sich als Zwischentypen darstellen, bei denen es oft nicht möglich ist, zu entscheiden, ob Gruppen- oder Barform (die ja auch nur wieder ein Sonderfall der dynamischen Formgebung ist) vorliegt.

Ebenso häufig wie das Eindringen von Gruppenformen in die Barform ist umgekehrt die Durchdringung der Gruppenformen mit Barformen. Also etwa in folgender Weise:

Ein Werk gliedert sich in zwei mehr oder weniger in sich geschlossene Teile I und II, die selber wieder zweigeteilt sind, also:

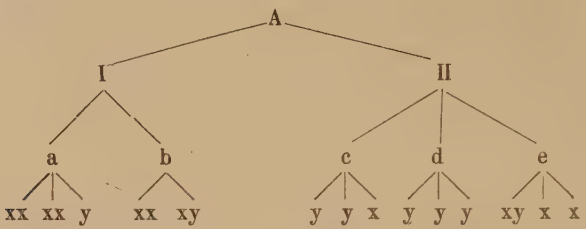
und jeder dieser Unterteile weist nun eine Barform auf. Somit ist gewissermaßen der „Oberbau" durchaus in Gruppen angelegt, es herrscht vollkommene Symmetrie und nur im Untergrund setzten Steigerungsformen an, die aber durch die Gruppierung gleichsam gebändigt werden. Bei einer Anlage wie dieser kann natürlich sehr wohl trotz aller symmetrischen Anlage z. B. der II. Teil dem I. gegenüber eine Steigerung darstellen, aber diese wird sich in solchen und ähnlichen Fällen weniger der von uns in der Übersicht der Steigerungsanlagen aufgezeigten Mittel bedienen, als vielmehr eine Steigerung innerer Art aufweisen, in der Weise etwa, daß der II. Teil in seiner ganzen

---

betrachtet werden, die man wegen ihrer gefestigten Stellung im prot. Choral als *Choral-Barformtypus* bezeichnen könnte. Sie spielt — wie der Choral und alle volkstümlichen Formen — bei Schütz keine bedeutendere Rolle. Dagegen ist sie z. B. bei J. H. Schein, was bei dessen engerem Verhältnis zum Choral natürlich erscheint, ziemlich häufig anzutreffen. Vgl. auch S. 117, Anm. 1.

geistigen Haltung der gewichtigere ist. Es ist dies ein Fall, bei dem auch wieder textliche Gegebenheiten mitsprechen. Daß sie in ganz anderer Weise unmittelbar formbildend sein können, werden wir später noch sehen.

Die Unterteilungen bieten natürlich nicht immer eine symmetrische Anordnung. Eine weitgehende Asymmetrie in den Unterteilen bei Wahrung einer symmetrischen Anordnung der Hauptteile zeigt etwa das folgende Beispiel aus Bd. V, Symph. sacrae, I. Teil, Nr. 13 „*Fili mi, Absalon*"; Aufbau des Vokalteiles A:



(Auch dieser Aufbau ist vom Text mit bedingt.)

In solchen Fällen ist kaum mehr entscheidbar, ob dynamisches oder Gruppenprinzip vorherrscht. In dieser Mannigfaltigkeit der Unterteilung, bei der immer und immer wieder die Zahlen 2 (Gruppenprinzip) und 3 (Barformen, dynamisches Prinzip) heraustreten, spiegelt sich der Widerstreit der beiden Prinzipien. Wir haben oben schon gesagt, daß bei so kompliziertem Aufbau die Zuordnung von kleinen Einzelteilen zu einem übergeordneten Oberteil nicht immer eindeutig vollziehbar sei: das Ineinandergreifen zweier Formprinzipien greift gelegentlich auf die Formen selber über (vgl. z. B. „Geistliche Chormusik" Bd. VIII, Nr. 28). Aber auch dazu sind die Vorbedingungen im Texte gegeben.

Die Gattungen.

Mit den Bezeichnungen, den Titeln, die sich von Schütz selber auf seine Werke angewendet finden, läßt sich für unsere Formbetrachtungen so gut wie gar nichts anfangen. Namen wie Motette, Madrigal, Cantiones sacrae, Symphoniae sacrae, Concert, geistliches Concert, Canzone, Aria, doppelchörige Psalmen usw. sind in keinem Fall wirkliche Formnamen, sondern am ehesten als Gattungsbezeichnungen zu verstehen; aber auch als solche sind sie, zum Teil wenigstens, ganz allgemein gehalten, vieldeutig und unabgrenzbar.

Nicht nur für Schütz gilt dies, sondern überhaupt für die ganze Zeit der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert, bis weit in dieses hinein. Bei allem Stolz auf die Errungenschaften der Monodie, bei allem Impuls zu Neuem werden doch immer wieder Rückverbindungen gesucht, nicht nur von Schütz, nicht nur von den Deutschen, sondern auch von den Italienern selber. Alte

Namen werden auf neue Gattungen übertragen und umgekehrt, oder wo alte und neue Gattung (wie etwa im Madrigal) nebeneinander weiterleben, da bleibt der alte Name und es treten nur etwa nähere Besetzungsbezeichnungen hinzu.

Obschon wir rückschauend feststellen müssen, daß zwischen motettischer und kantatenartiger Schreibweise bei Schütz die Grenzen durchaus verfließende sind, so erkennen wir doch, daß Schütz den Namen *Motette* als ausdrückliche Betitelung nur da anwendet, wo es sich um Werke in „älterem Stil" handelt, d. h. in Werken, bei denen in der stilistischen Haltung nichts vom „Stile rappresentativo" spürbar ist, wie auch in der Setzweise die sprachsatzweise, vorwiegend polyphone, Vertonungsart erhalten bleibt, und in Werken, bei denen Instrumente keinerlei selbständige Rolle spielen, ja sogar der Basso continuo von ganz untergeordneter Bedeutung, eventuell sogar ganz entbehrlich erscheint[1]). Auch doppelchörige Werke erhalten bisweilen den Namen Motette. Umgekehrt nun fehlt der Name Motette bei Werken, die ihn ihrem Stil nach durchaus verdienen; so ist er bei dem Sammelwerk von 1648 ersetzt durch die farblose Bezeichnung „Geistliche Chormusik" und die allerdings stark madrigalische Züge aufweisende Sammlung von 1625 wird „Cantiones sacrae" genannt. Für solistisch besetzte Werke kommt bei Schütz, im Gegensatz zu vielen seiner Zeitgenossen, der Name *Motette* (*z. B. Motetto a una voce* oder *a due voci* usw.) nicht vor. Er verwendet vielmehr, wie wir noch sehen werden, die Namen *Concert* oder *Symphoniae sacrae*, differenziert also stärker.

Der Name *Madrigal* findet bei Schütz, wie schon angedeutet, auf zwei Typen Anwendung.

1. Madrigal im Sinne des 16. Jahrhunderts, wie es (als für Schütz bestimmend) die Venezianer und insbesondere Monteverdi pflegten, in dessen Nähe Schützens einzige Madrigalsammlung dieser Art „Il primo libro de Madrigali 1611 (ein „secondo" ist nie erschienen) gehört. Sie sind a cappella gehalten und als ein Schulwerk der italienischen Studienzeit bezeichnenderweise auf italienische Texte komponiert. Auch die klassische Fünfstimmigkeit ist gewahrt. Als ein einzelnes Werk ist hier das (deutsche) „Madrigale spirituale" Bd. XIV, Nr. 10 anzureihen, das ebenfalls fünfstimmig gesetzt ist, aber mit Basso continuo (der im wesentlichen allerdings nur ein Basso seguente ist).

2. 6 *deutsche Madrigale* (Bd. XV), alle über Dichtungen von Martin Opitz gesetzt, die bis auf zwei textlich unmittelbar aneinander schließende (Hohe-Lied-Umdichtung) unabhängig voneinander entstanden sind (zwischen 1624 und 1629 etwa) und demgemäß auch recht unterschiedliche stilistische Haltung

---

[1]) Wie z. B. in den weitaus meisten Stücken der „Geistlichen Chormusik".

aufweisen. Alle aber können dem Typus des konzertierenden Madrigals zugerechnet werden. Dieser hat bekanntlich in Deutschland aus Mangel an geeigneten Dichtungen lange nicht recht Fuß fassen können, und dieser Mangel ist von Schütz auch lebhaft empfunden worden[1]). Die Opitzschen Dichtungen sind in ihrer liedhaft strophischen Form weit entfernt vom Idealtypus des italienischen Madrigals.

Mit Ausnahme des nur vom Continuo gestützten zweistimmigen Madrigals „*Die Erde trinkt für sich*" (Text: Opitzsche Nachdichtung eines Anakreontikums) zeigen diese Madrigale, die 2—5 Vokalstimmen mit 2 obligaten Instrumenten und B. C. in Beziehung setzen, doch eine Gemeinsamkeit: sie weisen durch die Rolle, die Sinfonien und Ritornelle in ihnen spielen (vgl. S. 79 und S. 91, Anm. 3) auf die „Symphoniae sacrae", wo sie in ähnlicher Weise als Mittel reinmusikalischen Formaufbaues dienen.

Was den Namen *Aria* betrifft, so hat er bei Schütz nur eine, aber ziemlich vage Bedeutung. Aria sind Kompositionen genannt, bei denen der mehrstrophige Aufbau in der Vertonung mehr oder weniger scharf hervortritt. Es handelt sich aber in den wenigen Stücken, die ausdrücklich als Arien bezeichnet sind, nicht etwa nur um monodische Kompositionen, sondern auch um solche, die den älteren Chorstil konservieren (Bd. VIII, Nr. 12 und 19; Bd. XII: „Aria de vitae fugacitate" und Bd. VI, I. Teil, Nr. 24 über den gleichen Text). Die Anwendung des Terminus Aria stammt hier offenbar aus der älteren Madrigalkunst des 16. Jahrhunderts, wo sich in polyphonen Werken bei Ingegneri, Giovanelli, Tessier, Bargani und Dentice als Arien bezeichnete Stücke finden (vgl. E. Schmitz, Geschichte der weltlichen Solokantate); bis auf J. S. Bach erscheint der Name Aria solcherweise auf Chorsätze angewendet. — Von monodische Kompositionen, die ausdrücklich als Arien bezeichnet sind, finden sich bei Schütz nur drei beiläufige (zwei zweistimmige und eine einstimmige) in Bd. VI[2]). Es sind dies ganz einfache und auch unbedeutende über gereimte Verse gesetzte Kompositionen. Hier geht der Name Aria natürlich auf die Florentiner zurück. Auffallend ist, welche geringe Rolle

---

[1]) Vgl. Philipp Spitta, „Die Anfänge der madrigalischen Dichtung in Deutschland" in „Musikgeschichtliche Aufsätze", S. 73/74 und 39 ff. Caspar Zieglers Schrift „Von den Madrigalen usw." ist 1653 erschienen, zu einer Zeit also, in der Schütz' Versuche auf diesem Gebiet schon fast 30 Jahre zurücklagen und bereits der 3. Teil der „Symphoniae sacrae" (1650) erschienen war. Eine bedeutende praktische Auswirkung im Schaffen von Schütz konnte die Reformbewegung daher kaum mehr finden. Immerhin scheint Schütz noch mit 75 Jahren Madrigale von Zieglers Nachfolger in der madrigalischen Dichtung (vgl. ebenda S. 67/68) Ernst Stockmann („Madrigalische Schrifft-Lust, drei Auflagen: 1660, 1668, 1704) vertont zu haben; doch handelte es sich dabei wohl nur um kleine Gelegenheitskompositionen.

[2]) In diesem Zusammenhang ist auch das einzige *deutsche Lied* von Schütz „Kläglicher Abschied" (f. Sopr. u. B. C.) zu nennen, das stark ariosen Einschlag zeigt. Das 6-strophige Lied, dessen Text von Schütz selber stammt, ist in der Gesamtausgabe nicht enthalten; abgedruckt in Joh. Wolf, Sing- und Spielmusik, S. 155 (1926).

solche Arien im Gesamtschaffen Schützens spielen[1]). Keine dieser genannten Kompositionen (weder von den motettenartigen noch von den monodischen) weist Dacapoform auf. Diese findet sich zwar bei Schütz ziemlich oft, aber nirgends mit der Bezeichnung Aria. Zwar ist in den späteren Lebensjahren des Schütz der Dacapo-Arientypus sowohl innerhalb wie außerhalb der Oper klar ausgeprägt und Schütz ohne allen Zweifel bekannt gewesen, aber seine Kenntnis der Dacapoform (die ja in jeder Zeit und in jedem Stil als eine der Grundformtypen aller Musik zumindest verschleiert auftaucht) stammt wohl schon aus der ersten italienischen Lehrzeit bei Giovanni Gabrieli und Hugo Riemanns Ansicht, daß die Schützschen Dacapoformen (im I. und II. Teil der „Symphoniae sacrae") aus der Instrumentalkanzone der Venezianer stammen, dürfte wohl unwidersprochen bleiben[2]). Die Venezianer sind ja nicht nur hinsichtlich der Dacapoform, sondern überhaupt für die Hineintragung und direkte Übertragung instrumentaler Formen in und auf die Vokalmusik Schützens wesentlichste Vorbilder.

Ein Wort noch über das Vorkommen der Namen *Canzone* und *Canzonetta* bei Schütz. Eine Canzone findet sich nur in Bd. III, Nr. 7; der Name bedeutet hier nichts anderes als Arie auch; es handelt sich um die Vertonung eines Kirchenliedes (unter freier Verwendung der zugehörigen Choralmelodie), bei der die Strophengliederung deutlich hervortritt.

Die ebenfalls einzige *Canzonetta*[3]) (die zudem unvollständig erhalten ist) „*Güldene Haare*" Bd. XV, Anhang, bezieht ihren Namen von der Form des Gedichts, weist im übrigen die gleiche Art der Vertonung wie auch der Formgebung auf wie das erste der deutschen Madrigale „*Liebster, sagt in süßem Schmerzen*": die Motive der Einleitungssinfonia kehren einzeln zwischen den Textabschnitten wieder.

Im allgemeinen ist zu sagen, daß die volkstümlichen Gattungen und Formen bei Schütz eine verhältnismäßig geringe Rolle spielen. Wo er sich ihrer bedient, da handelt es sich zumeist um kleinere Gelegenheitswerke. Nicht das Weltliche an sich, aber das Volkstümliche lag seiner aristokratischen Natur fern; bezeichnend dafür ist auch sein geringes Interesse an dem populären protestantischen Choral und am Lied; von seinen Vertonungen der Beckerschen Psalmdichtungen, die in ganz schlichtem Satz volkstümlich gehalten sind, dachte er selber gering, und es hat sich auch, trotz anfänglicher Erfolge, keine der Schützschen Psalmmelodien dauernd als Choralmelodie behaupten können. Schützens Größe liegt auf ganz anderen Gebieten.

---

[1]) Die Kenntnis der verloren gegangenen „Arien" von Schütz vermöchte das Bild wohl kaum wesentlich zu verändern.

[2]) Vgl. aber S. 96, Anm. 1.

[3]) Canzonetteneinschlag zeigen die wenigen erhaltenen weltlichen Lieder (Arien) von Schütz und auch einzelne seiner deutschen Madrigale. Vgl. Ph. Spitta, „Musikgesch. Aufsätze", S. 43 f.

Erhalten wir mit den Namen Motette, Madrigal, Arie, Canzone, Canzonetta nur ganz ungefähre Gattungs- und Stilbezeichnungen, die in formaler Hinsicht nicht viel mehr als Andeutungen, Hinweise in bestimmter Richtung geben können und wollen, so ist es nicht wesentlich anders mit jenem wichtigsten Terminus *Concert* von dem auch in bezug auf Schütz so gut wie auf seine Zeitgenossen nur immer wieder festgestellt werden kann, wie vage, wie umfassend er ist und wie wenig er bestimmt und geeignet erscheint, ein Werk, sei es nach der stilistischen oder formalen Seite hin näher zu charakterisieren.

Was zu Schützens Zeit unter *Concert* zu verstehen ist, das haben Ph. Spitta, Hugo Leichtentritt, Hugo Riemann, Friedr. Blume und andere, die sich alle auf den Hauptzeugen Michael Praetorius und dessen im III. Teil des „Syntagma Musicum" versuchte Definitionen stützen, zusammengestellt und es sei hier — mit spezieller Berücksichtigung Schützens — nur noch einmal kurz daran erinnert.

Der Name *Concert* bezieht sich einmal ganz im allgemeinen auf eine lebhafte Wechselwirkung zweier oder mehrerer gleicher oder verschiedenartiger Klangkörper (instrumentaler, vokaler oder gemischter bzw. gegensätzlicher Art). — Ob motettisches oder monodisches Prinzip[1]) oder irgendwelche Übergangsstadien vorliegen, spielt dabei keine Rolle. Die doppelchörigen Psalmen von Schütz könnten unter den Begriff Concert, wie er um die Jahrhundertwende üblich war, fallen, aber Schütz verwendet den Namen doch schon etwas spezieller, da er die Sammlung doppelchöriger Werke von 1619 folgendermaßen überschreibt: „Psalmen Davids sampt etlichen Motetten und Concerten". Wesentlich erscheint seit 1600 etwa (d. h. seit Viadanas und Caccinis Reformwerken) die Mitwirkung des *Basso continuo*; bei Schütz fehlt er nirgends. Als entscheidendes Merkmal der nach 1600 entstehenden Concerte muß aber die solistische Besetzung gelten, nicht eine durchgängige, aber doch eine teilweise: ob Soli allein tätig sind (wie in Schützens „Kleinen geistlichen Concerten") oder ob solistisch besetzte Teile mit chorisch besetzten (eventuell noch durch Capell- und Complementchöre verstärkten) abwechseln wie in den späteren Teilen der „Symphoniae sacrae", ob zu den genannten Typen sich noch obligate Instrumente zugesellen, immer handelt es sich um *Concerte*, wie Schützens Titelblätter ausdrücklich vermerken. — Auch wo gelegentlich Zweifel an der solistischen Besetzung entstehen können, (wie in einzelnen Werken von Bd. III), da ist doch der Weg deutlich: geringbesetzte Teile werden abgelöst von vollstimmig besetzten. In den letztgenannten Stücken handelt es sich ja auch um die frühesten Concerte Schützens, in denen er den Venezianern noch besonders nahe steht, und bei diesen ist eben der Name *Concert* in dem zuerst genannten noch weiteren Sinne eines leb-

[1]) Vgl. S. 22.

haften Zusammenwirkens der Klangkörper und aller Kunstmittel überhaupt zu verstehen. — Schütz kommt erst wieder mit dem III. Teil der „Symphoniae sacrae" (in gewandelter Form) auf die reichbesetzten Typen zurück, die namentlich bezüglich der Selbständigkeit der Instrumentalmitwirkung und der weit differenzierteren Behandlung des ganzen Klangkörpers sich von den venezianischen Vorbildern stark entfernen.

Auf die Mitwirkung von Instrumenten in relativ selbständiger Form erscheint der Name *Symphoniae sacrae* gerichtet, der somit eine Art Unterbegriff des Concerts darstellt (so bei Giov. Gabrielis „Sinfoniae sacrae" und in Deutschland bei Joh. H. Schein und Samuel Scheidt).

Es führt keine direkte Entwicklungslinie zu den concertanten Werken Schützens, aber daß sie in italienischen Vorbildern wurzeln, ist offensichtlich, wenn es auch nicht möglich erscheint, die Einflüsse einzelner Meister unmittelbar festzustellen, von denen neben Giov. Gabrieli und Claudio Monteverdi Viadana, Caccini, Ferrari, Rovetta, Landi, Grandi, Cavalli und andere in Italien, in Deutschland besonders Joh. Schein („Opella nova" I, 1619) in Betracht kommen. Sie alle arbeiten an neuen Formen, streben der Kantate entgegen. Schütz hat von überall her Anregungen und auch Einzelheiten stilistischer Art aufgenommen, Vorbilder, Übernahmen sind auch gelegentlich nachweisbar, aber es handelt sich dabei doch nur um verschwindende Einzelfälle; im allgemeinen ist es mehr der neue Geist, von dem Schütz ergriffen ist (ohne sich von ihm restlos mitreißen zu lassen). Der concertante Stil wird ihm Mittel individuellen, differenzierten Ausdrucks. — Eine direkte Anlehnung an Vorbilder läßt sich am deutlichsten vielleicht in der Übernahme von Sinfonien und Ritornellen feststellen, mit denen Schütz dann allerdings weit freier und überlegener schaltet als seine Vorbilder, die als erste die organische Einführung der Instrumentalmusik in die Vokalmusik durchgeführt hatten. Der zeitliche Vorrang gebührt Monteverdis „*Scherzi musicali*" von 1607, aber auch bei G. Gabrieli (bei diesem als seinem ersten Lehrer vielleicht sogar zuerst) hat Schütz diese Mittel kennen gelernt. Er verwendet sie erst Jahre nach seiner ersten Rückkehr nach Deutschland in den genannten deutschen Madrigalen (1624—27), wobei er aber auch schon über das in Italien übliche in der Beweglichkeit hinausgeht, mit der Vokal- und Instrumentalstimmen in Beziehung gebracht sind; später dann in den „Symphoniae sacrae". Aber auch schon die „Kleinen geistlichen Concerte" (1636 und 1639), deren einfache Besetzung ohne obligate Instrumente Schütz mit der Not der Zeit begründet, verzichten nicht auf die Ritornellidee[1]), die hier eben aufs Vokale über-

[1]) Vgl. S. 109 ff. — Die Übertragung des Alleluja-Refrains auf die Monodie dürfte Schütz vor allem in Viadanas „Concerti ecclesiastici" kennen gelernt haben. Das Vokalritornell kennen aber auch Landi und Grandi. (Vgl. u. a. H. Riemann „Basso ostinato", S. 536.)

tragen erscheint wie auch in dem sechsstimmigen „*Hodie Christus natus est*“ und einigen doppelchörigen Werken schon im Jahre 1619[1]), und später in den „Symphoniae sacrae“[2]). — Auch die Arbeiten über gleichbleibenden Baß gehen vorzüglich auf die Venezianer zurück, vor allem auf Monteverdi, wie die Bearbeitung zweier Stücke aus dessen II. Buch der „Scherzi musicali“ beweist, die Schütz zu einem Werk benutzt hat, nämlich Nr. 16 im II. Teil der „Symphoniae sacrae“. — In Betracht kommen in diesem Zusammenhang ferner Rovetta, Grandi und Landi. Eine wesentliche Rolle spielen allerdings die Ostinatoformen bei Schütz nicht; gelegentlich treten sie in Verbindung mit Choralbegleitung auf (vgl. „Aria de vitae fugacitate“, Bd. XII und VI, I. Teil, Nr. 24).

Die vorliegende Arbeit verfolgt, wie schon eingangs betont wurde, keine entwicklungsgeschichtliche Ziele; sie befaßt sich nicht mit dem Wandel der Gattungen an sich, sondern widmet sich in erster Linie der Untersuchung der Formvorgänge innerhalb all dieser Gattungen, die zumeist Mischgattungen sind sind. So gewiß wir es in einer Großzahl der Schützschen Werke mit Übergangstypen zu tun haben, so bedeutet das doch keineswegs, daß ihr inneres Formgeschehen etwa Unsicherheit, mehr Suchen als Erfüllung verrate. Schütz kennt nicht Formschemata, wohl aber gewisse Formtypen, die kaum in Zusammenhang stehen mit der Gattung eines Werkes, — sondern vielmehr das Ergebnis bestimmter, (noch zu betrachtender) Möglichkeiten der Textauffassung einerseits und der Typenneigungen dynamischen und statischen Formgefühles andererseits darstellen. — Bei gewissen analogen textlichen Gegebenheiten können — über alle Verschiedenheit des Stiles, der Gattung, der Besetzung und der Formmittel hinweg — die Formvorgänge selber die gleichen bleiben.

Diese Formvorgänge sind im wesentlichen nicht neu bei Schütz. Wir finden Gruppen- und Barformen selbstvertsändlich auch vor Schütz; es sind ja Typen, die der Musik gewissermaßen eingeboren erscheinen, — und der Widerstreit dynamischen und statischen Prinzips ist ebenfalls keine auf Schütz beschränkte Erscheinung. Aber die Formprobleme, die sich aus dieser Gegenstrebung und aus der Spannung zwischen textlicher und rein-musikalischer, architektonischer Forderung ergeben, spiegeln sich vielleicht nirgends im 17. Jahrhundert so deutlich wie bei Schütz, der zugleich Zusammen-

---

[1]) Als Gabrielische Vorbilder (schon von A. Pirro, Schütz [Alcan, Paris], S. 168 zitiert) sind zu nennen: „*Surrexit Christus*“ und „*In ecclesiis benedicite Domino*“ (Winterfeld, Gabrieli; Bd. III, S. 66 und 73). — Als weiteres Vorbild kommt besonders Scheins „Cymbalum Sionium“ in Betracht.

[2]) Die in diesem Sammelwerke in mannigfaltiger Weise verwendeten Instrumental- und Vokalritornelle, Alleluja-Refrains u. a. werden im Abschnitt *Concertierende Werke* behandelt.

fasser und Eigenschöpfer größten Formats ist. Die speziellen Probleme ergeben sich aus der allgemeinen Situation der Musik nach 1600, aber die stärkste Persönlichkeit, eben Heinrich Schütz, setzt sich am intensivsten mit ihnen auseinander. Bei Schütz ist nicht nur die Formkraft stärker als bei seinen Zeitgenossen, sondern vor allem auch der Wille zu deutlicheren Formen.

Text und Musik.

Eine Spezialisierung unserer Formuntersuchungen ergibt sich, wie wir schon gesehen haben, aus der Tatsache, daß uns von Heinrich Schütz ausschließlich Vokalwerke erhalten sind. Das Wort, das Geistige im Wort ist es, um dessetwillen er zur Musik greift. Er ist Künder, Ausleger, eine fast testamentarisch anmutende Predigergestalt. Spät kam er zur Musik, aber als er sich zu ihr entschloß, schrieb er als Erstlingswerk ein Buch italienischer Madrigale, die den extremen Stand der damaligen „Ausdruckmusik" verkörpern. Und in Venedig bei seinem Lehrer Gabrieli lernte er die Meisterung der Chormassen und die farbengebende Einbeziehung der Instrumente, auch sie als Mittel, die ihm dienen sollten, die Wirkung des Wortes zu steigern, Geistiges und vor allem Geistliches (Psalmen!) zu verkünden. Und gleichfalls aus seinem Künder- und Interpretationswillen ist zu verstehen, daß er mit Begeisterung sich der neu aufgekommenen monodischen Schreibweise und dem im wesentlichen aus ihr erwachsenden concertanten Stil zuwandte. Seine nach subjektivem und differenzierterem Ausdruck verlangende Persönlichkeit erfühlte hier neue Möglichkeiten, dem Worte zu dienen. Die im Text begründeten Formstrebungen sind in jeder vokalen Musik irgendwie bedeutsam; mit den speziellen Bedingungen, welche diejenigen Texte schufen, die Schütz in seiner Zeit zur Verfügung standen und die er sich zur Komposition herausgriff, werden wir uns im folgenden näher zu befassen haben. —Andererseits aber darf die in der Musik selber immer lebendige Gegenstrebung gegen den Anspruch des Wortes auch bei Schütz nicht zu gering geachtet werden.

Jeder Formvorgang in der Vokalmusik ist das Ergebnis einer Wechselwirkung von Text und Musik. Es handelt sich hier um ähnliche Polaritäten, wie wir sie im Gegensatz von statischem und dynamischem Formprinzip erkannt haben. Wenn einmal der Text sich einem rein musikalischen Formvorgang (etwa einer Barform) vollkommen assimiliert, so ist das ein extremer Sonderfall dieser Wechselwirkung so gut wie der andere, bei dem der Text Schritt für Schritt gleichsam die Musik zeugt, wie dies in der extremen Monodie, in den noch nicht in die geschlossene Arienform aufgesogenen Spielarten des Rezitativs möglich ist. Diese Wechselbeziehungen, ihr Zusammenwirken zur Schaffung einer Form zu betrachten, ist die Aufgabe, die im Mittelpunkt dieser Arbeit steht. In der intensiven Auseinandersetzung

zwischen Text und Musik liegen in der Zeit nach dem Aufkommen der Monodie die Kernprobleme der deutschen Musik und der Schützschen insbesondere. Schützens zentrale Bedeutung resultiert, wie wir schon sahen, aus seiner besonderen Mittlerstellung, in der er in seiner Verbundenheit mit altem deutsch-polyphonem Erbgut einerseits und seiner Aufgeschlossenheit gegenüber den neuen Errungenschaften der Italiener steht. Anders ausgedrückt: aus der Mittlerstellung, die er durch sein Verhältnis zu den beiden Haupttypen der alten und der neuen Musik einnimmt, zu *Motette* und *Monodie*, wobei wir diese Begriffe in dem Sinne verstehen, den Friedrich Blume in seinem Werk über „das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik“[1]) darlegt, nämlich als Prinzipien. Die entscheidenden Werke von Schütz suchen fast alle irgendwie eine Brücke zu schlagen zwischen diesen beiden Prinzipien. Auch die verhältnismäßig reinsten monodischen Stücke Schützens sind bereits Weiterbildungen der italienischen Vorbilder, und zwar nicht zuletzt auch in formalen Sinne (vgl. dazu ebenfalls Fr. Blume, a. a. O.). — An der Schaffung von allen möglichen Mischtypen ist Schütz (wie wir schon gesehen haben) in hervorragender Weise mitbeteiligt. Doppelchörige Schreibweise übernimmt er von den Venezianern, Anregungen für das „geistliche Concert“ geben Viadana und seine Gefolgsmänner[2]), als Vorbilder für seine (nicht eben häufigen) Arbeiten über gleichbleibende und ostinate Bässe sind Caccini, Grandi, Landi, Ferrari, Monteverdi und andere zu nennen, aber bei Schütz erhalten alle diese Formen ein neues Gesicht, sie werden in persönlicher Weise verschmolzen oder ausgebaut ohne wirklich feste neue Typen zu werden. Schützens Werke bedeuten zumeist Stationen auf dem Wege von der Motette zur Kantate[3]). Wenn auch das Streben nach neuen Formtypen in der ersten

---

[1]) Friedrich Blume, „Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik“, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1925, S. 14 und andere Stellen.

[2]) Als die wichtigsten seien genannt: Durante, Ferrari, Grandi, Monteverdi, Quagliati, Rovetta, Tarditi, Turini. Im einzelnen ist mit Sicherheit nicht mehr zu sagen, was Schütz gekannt hat. — Von Sammelwerken, die in Deutschland verbreitet waren, nennt H. J. Moser („Geschichte der deutschen Musik“, II, 1, S. 63) das freilich erst ab 1641 erscheinende vierbändige von Ambros. Profe (das auch Werke von Schütz selber mitenthält) und das 1620 erschienene von Donfried. Eine Aufzählung der wichtigsten, Deutschland mit dem neuen Stil bekannt machenden Drucke gibt R. Haas, Musik des Barocks, 1928, S. 97. — Das Verhältnis von Schütz zu Schein bezüglich der Anwendung des concertanten Stiles ist nicht völlig geklärt. Schütz scheint die in Italien empfangenen Anregungen an Schein weitergegeben zu haben, der sie zum Teil vor Schütz selber in die Tat umsetzte. Auf die z. T. weitgehenden stilistischen und formalen Unterschiede zwischen den geistlichen Concerten von Schütz und Schein kann hier nicht eingegangen werden. Vgl. aber S. 69, Anm. 2 und S. 111, Anm. 1. Vgl. R. Wustmann, „Musikgeschichte Leipzigs“, I. Bd., 1909, Leipzig und Berlin, B. G. Teubner, S. 424 und: Arthur Prüfer, Einleitung zu Band 5 der Gesamtausgabe von J. H. Schein, Breitkopf & Härtel 1914 S. VII.

[3]) H. Riemann („Handbuch der Musikgeschichte“, II 3, S. 19) rechnet einzelne Stücke des I. Teiles der „Symphoniae sacrae“ bereits zur Kantate. Eine scharfe Abgrenzung der

Hälfte des 17. Jahrhunderts keineswegs zu übersehen ist, so bleibt doch festzustellen, daß es in erster Linie stilistische Probleme sind, mit denen die Zeit bewußt ringt.

Die Fragestellung in diesen Untersuchungen lautet im wesentlichen: wie hat Schütz mit diesen oder jenen Mitteln, unter Anwendung dieser oder jener Schreibweise, sei es der motettenartigen oder der monodischen oder einer irgendwie „gemischten", ein einzelnes Werk aufgebaut, welche Gesichtspunkte haben ihn dabei geleitet, welche Kräfte sind (bewußt oder unbewußt) wirksam, in welcher Weise hat der Text auf die formale Gestaltung eingewirkt und in welcher das rein-musikalische Formstreben. Von hier aus kann eventuell die Frage nach dem Grund der Wahl dieser oder jener obengenannten Gattung oder bestimmter Mittel, (wie z. B. der Heranziehung von Instrumenten, von Capellchören und dergleichen) neu gestellt werden. Aus formalen Gründen allein wird sie kaum je zu beantworten sein.

Wir haben den Formvorgang als das Resultat einer Wechselwirkung von Text und Musik bezeichnet. Über die in der Musik selber lebendigen Formneigungen (die ihrerseits vorwiegend statischem oder dynamischem Formempfinden des Komponisten entspringen) haben wir bereits gesprochen. Diese immanenten Formkräfte suchen sich auch dem Texte gegenüber durchzusetzen, sie suchen Formanlagen zu schaffen, die auch unabhängig vom Text rein-musikalisch verständlich bleiben. In welch verschiedener Weise das geschieht, wird an Hand von Beispielen später gezeigt werden. Andererseits nun tritt Schütz als Prophet und Interpret des Textes (vor allem der heiligen Schrift) vor die Menschen. Er läßt den Text nicht durch die Musik vergewaltigen, sondern will den Text durch die Musik reden lassen, durch sie steigern. Seine Größe beruht darin, daß ihn dieser Auslegerdrang nicht von der Musik entfernt, nicht zu einer Überspitzung des monodischen Prinzips führt wie etwa Caccini (siehe Blume a. a. O., Seite 81).

Es stellt sich zunächst die Frage: was für Texte hat Schütz komponiert? Wir geben hier natürlich nicht eine Aufzählung aller je von ihm vertonten Texte, sondern beantworten die Frage nur in großen Umrissen und suchen zugleich die in diesen Texten etwa latent vorhandenen formbildenden Elemente allgemeiner Natur aufzuzeigen.

Vor allen anderen Texten hat Schütz das Bibelwort (in Luthers Verdeutschung) zur Grundlage seiner Werke erwählt, wobei er eine besondere Vor-

---

Begriffe Motette und Kantate ist kaum möglich und wohl auch wenig zweckmäßig. Die Aufstellung der Charakteristika der Kantate vermag aber (ähnlich wie eine Annahme von Gegenpolen) zur klärenden Einsicht in die Übergangserscheinungen beitragen. Für die zur Kantate zu rechnenden Konzerte zählt Hugo Leichtentritt in seiner „Geschichte der Motette" (S. 239/40) die charakteristischen Merkmale auf. — Daß der Name Kantate bei Schütz nicht vorkommt, dürfte bekannt sein.

liebe für die Psalmen zeigt (von denen er einige mehrmals komponiert hat). Deutsche Spruchtexe (Prosa) stehen somit an erster Stelle. Ferner hat Schütz komponiert: lateinische Spruchtexte, Kirchenlieder, Hymnen, die Beckerschen Psalmendichtungen, weltliche italienische und deutsche Madrigale, größere biblische Szenen (Passionen, Auferstehungshistorie, Weihnachtsoratorium, Dialoge und andere).

Der Prosatext, freier persönlicher Gestaltung fähig, ist die gemäße Textunterlage für die individuelle religiöse Äußerung, für die Ausdrucksform der *Monodie* (vgl. hierzu die grundlegenden Betrachtungen von Fr. Blume, a. a. O., Seite 86ff.). Die monodische Kompositionsweise bei Schütz (über die näheres noch zu sagen sein wird) stützt sich also auf Spruchtexte. — Der Prosatext kann aber natürlich auch Grundlage motettenhafter oder konzertanter oder auch z. B. doppelchöriger Schreibweise sein (ganze Psalmen sind ihrer Natur nach für die chorische Behandlung besonders geeignet [Blume], während Psalmenbruchstücke von Schütz in verschiedenster Art und Besetzung vertont worden sind).

Gedichtete Texte, Kirchenlieder und andere neigen naturgemäß vorzüglich zu einer Vertonung, die irgendwie der Gedichtsstruktur, dem Strophenbau oder der Reimanordnung gerecht wird. Erkennen wir zwar bei den Prosatexten eine besondere Eignung zur monodischen Kompositionsweise, aber keine bestimmten Voraussetzungen weder für die Gattung noch gar für die spezielle Form der einzelnen Werke, so können gedichtete Texte unmittelbar formbeeinflussend sein, da sie selber schon geformt sind und nicht unbedingt erst der formenden Hand des Komponisten bedürfen, — womit aber nicht gesagt sein soll, daß der Musiker die Form des Gedichtes einfach übernehmen müsse, d. h. daß die Musik sich einfach dieser anzupassen habe. Die Vertonung kann und wird da, wo eine starke Persönlichkeit wie Schütz gestaltet, eine höhere Form schaffen, sei es unter Zugrundelegung der Formstruktur des Gedichtes oder indem dieses einfach wie ein Prosatext behandelt wird (wie dies gewöhnlich beim polyphonen Madrigal vor 1600 der Fall ist). Im ganzen spielen aber gedichtete Texte (Arien, Canzonen, Madrigale) eine verhältnismäßig untergeordnete Rolle bei Schütz (vgl. Seite 17).

Die äußerliche Einteilung in Prosa und gedichtete Texte läßt uns nur verhältnismäßig geringe Einsicht gewinnen in die Einwirkung des Textes auf die formale Gestaltung einer Vokalkomposition. Die entscheidende Rolle spielt der Textinhalt, um dessen Ausdeutung sich Schütz als leidenschaftlicher Interpret müht.

Friedrich Blume hat in seinem schon wiederholt zitierten Buche über das „monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik“ an verschiedenen Beispielen nachgewiesen, wie Schütz aus dem Rohstoffe eines Prosatextes mit den Mitteln der Monodie eine Form aufbaut (auf diese Mittel wird

an Hand der Einzelanalysen noch näher einzutreten sein). Eine kurze Rekapitulation der dort für die Schützsche Monodie[1]) niedergelegten Grundsätze dürfte hier am Platze sein, da ihre Kenntnis für das Verständnis unserer Untersuchungen notwendige Voraussetzung ist.

Blume sagt (a. a. O., Seite 89ff.): „Ein Prosatext verlangt, daß der Komponist ihn erst so zurechtlegt, daß eine musikalisch brauchbare Form zustandekommt, wenn nicht daraus ein bloßes Hinrezitieren, ein Aneinanderreihen heterogener und durch keine formale Bindung untereinander verknüpfter Teile werden soll . . . Schütz kommt es darauf an, den Text herrschen und ihn die Musik bestimmen zu lassen, trotzdem aber kein bloßes Aneinanderreihen, sondern eine künstlerisch stichhaltige Form zu erreichen. Das heißt, der Text selbst muß das Fundament für die musikalische Form abgeben, aus ihm muß sie entwickelt werden. Wo aber die inhaltliche Zusammengehörigkeit der Textworte der musikalischen Formgebung Schwierigkeiten bereitet, da müssen unter Umständen auch einmal Textabschnitte, die rein ihrem Sinn nach zu trennen wären, in eine große musikalische Linie zusammengezogen werden, da muß, bei voller Wahrung der ausdrucksvollen Wiedergabe des Textgehaltes, die musikalische Gliederung einmal diejenige des Textes überschneiden."

Blume stellt auch fest, daß bei Schütz die Textgruppierung durch zwei verschiedene Textauffassungen bestimmt werden kann; die Möglichkeiten

---

[1]) Die besondere Ausprägung, die das monodische Prinzip bei Schütz (als Spruch- und Choralmonodie und als *Dialog*) findet, hat Fr. Blume an Hand von Werken aus den „Kleinen geistlichen Concerten" erschöpfend dargestellt. Seine weiteren Ausführungen über Caccini und Viadana, über Hammerschmidt, Scheidt und Schein beleuchten zugleich das Verhältnis, in dem deren monodisches Schaffen zu demjenigen von Schütz steht. Bei Viadana wird an Stücken aus den „Concerti ecclesiastici" die „Durchkreuzung von Elementen der Monodie mit solchen der Polyphonie", in selteneren Fällen auch die zur reinen Monodie vordringende Gestaltung, im wesentlichen aber doch die „tiefe Verwurzelung im Motettenstil" gezeigt, die in Deutschland gleicherweise für Hammerschmidt („Musikalische Andachten", 1639 und 1641) charakteristisch ist. — Die Wirkung von Viadanas „Concerti" auf die deutsche Musik ist gerade wegen ihrer an die Tradition gebundenen Haltung für die kleineren Komponisten entscheidend geworden; diese Wirkung ging, wie Blume richtig sagt, mehr in die Breite, die Caccinis mehr in die Tiefe. Schütz gelangt, nachdem er (in den „Kleinen geistlichen Concerten") zunächst die Idee der Monodie im Caccinischen Sinne aufgreift, in einigen Stücken zu einer über Caccinis Mustertypen hinausgehende Vollendung des monodischen Typus, indem er mit den der Monodie ureigenen melodischen Mitteln (Kontrastierung von kantabeln und rezitativischen Partien) die Form aufbaut. (Bei Caccini „kommt keine musikalisch bedingte und musikalische Elemente in den Vordergrund stellende, sondern lediglich eine textbedingte Form zustande". Schütz vereinigt in seinen besten Stücken beides.) In späteren Werken sucht Schütz, wie schon erwähnt wurde, selber auch zu (freilich von concertierendem Gefühl neu belebten) Verbindungen mit der Motette zu gelangen — „Symphoniae sacrae" —, die geistige Lage ist deswegen aber doch eine von der Viadanaschen oder Hammerschmidtschen gänzlich verschiedene: bei diesen handelt es sich um ein Nichtloskommen von der Tradition, bei Schütz aber — nach kühnstem Durchbruch! — um ein bewußtes, stilbindendes Rücksuchen.

sind diese: entweder die Textgruppierung nach dem gedanklichen Inhalt vorzunehmen, oder aber „den gedanklichen Inhalt als ungegliederte Masse zu nehmen, in ihr aber mehrere ihrem Empfindungsgehalt nach verschiedene Abschnitte zu unterscheiden, also an Stelle der rationalen eine emotionale Auffassung des Textes zu Grundlage der Formgebung zu machen."

Blume bemerkt dazu (an Hand eines Einzelbeispieles: „*O süßer, o freundlicher*" aus den kleinen geistlichen Concerten, Bd. VI, I. Teil, Nr. 4), daß eine solche Gliederung „einer Steigerung des Empfindens entspreche, das in den Text hineingelegt werden kann, nicht der verstandesmäßigen Auffassung, die hineingelegt werden muß" (a. a. O. Seite 103).

Man wird ohne weiteres verstehen, daß für die nachzeichnende Analyse hier Schwierigkeiten und auch Gefahren allzu subjektiver Auslegung liegen. Wir müssen deshalb die Mittel kennen zu lernen versuchen, mit denen Schütz solche Gliederungen, Gruppierungen vornimmt, die Mittel sowohl, durch die er Teile trennt, wie diejenigen, mit denen er solche bindet. — Bevor wir aber dazu übergehen, ist es notwendig, die Feststellungen, die Blume hier für die Schützschen monodischen Werke macht, auf ihre Gültigkeit für die Motette und die vielen Zwischentypen zu betrachten, und ferner einen Blick zu werfen auf die Rolle, die der Instrumentalmitwirkung in den Werken von Schütz zukommt.

Nach allgemeiner Auffassung ist das Prinzip der Motette die Reihung in sich motivisch geschlossener (vorwiegend) kontrapunktisch verarbeiteter Sprachsätze, — wobei stärkere Einschnitte, Gruppen nur durch die Sprachsätze entstehen. Die Motette ist also einerseits in ihrem Aufbau rein musikalisch bestimmt — nämlich in bezug auf die innere Verarbeitung der einzelnen Sprachsätze und ihre Abgrenzung (z. B. durch das primitive Mittel des Wechsels von Homophonie und Polyphonie) gegeneinander — andererseits aber paßt sich die Vertonung in ihrem äußeren Ablauf dem Texte an, indem sie eben einfach Sprachsatz für Sprachsatz verarbeitet.

Die Ergebnisse, zu denen Blume im Hinblick auf die monodischen Werke von Schütz gelangt ist, behalten in verhältnismäßig weitgehendem Maße auch für Werke Gültigkeit, die nicht als reine Monodien anzusprechen sind, — und sogar in Motettenwerken erscheint die geistige Einstellung Schützens zur formalen Lösung des Verhältnisses von Text und Musik bedeutsam von den neuen Grundsätzen beeinflußt, die in jener Zeit sich machtvoll durchzusetzen suchten und denen sich Schütz, obschon er seine Lehrjahre in der (im Vergleich vor allem mit Florenz) „konservativeren" Luft Venedigs verbracht hatte, mit leidenschaftlicher Anteilnahme zuwandte.

Man darf zudem nicht vergessen, daß auch „Motette" und „Monodie" Prinzipien bedeuten, die bei Schütz kaum je eine ganz reine Ausprägung erfahren. Sie sind für uns Hilfsbegriffe, Gegenpole, aus derem Widerspiel uns

die verfließenden Zwischentypen verständlich werden. — Es ist hier darauf hinzuweisen, daß auch da, wo Schütz, äußerlich betrachtet, ein Stück rein nach dem Prinzip der Motette schreibt, „*monodische*“ Elemente in dem Sinn doch darin spürbar sind, daß zum mindesten Ansätze vorhanden sind, eine das Ganze tragende Formidee zugrunde zu legen, die Textmasse auch hier nach rationalen oder emotionalen Gesichtspunkten zu gliedern, und daß eine Neigung besteht, ohne Aufgabe der sprachsatzweisen Verarbeitung, doch Haupt- und Nebengedanken zu sondern. Dabei sucht Schütz sowohl im Gesamtaufbau wie in den Einzelteilen einen rein-musikalisch verständlichen Formaufbau in Wirksamkeit treten zu lassen. Als die große, tragende Idee, als das Neue, Bewegende der Renaissance-Persönlichkeit Schütz erscheint das Bestreben, aus rein-musikalischen Formen einerseits und der individuellen Gestaltung aus dem Textinhalt andererseits eine höhere Formeinheit, eine Art Synthese zu schaffen; — und diese Idee wird bestimmend für alle Gattungen des Schützschen Werkes. Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet braucht die Art der Formgestaltung bei einer A-cappella-Motette keine prinzipiell andere zu sein, als bei einem reichbesetzten Concert, wo Sologesang, Chor und Instrumente zusammenwirken und in stilistischer Beziehung ganz andere Aufgaben gestellt sind. Der Erreichung des oben genannten Ideales kommt die gebundenere Motette durchschnittlich weniger nah als gewisse Stücke z. B. aus den „Symphoniae sacrae“ oder den „kleinen geistlichen Concerten“, aber die Unterschiede zwischen solchen Werken erscheinen von gradueller, nicht mehr prinzipieller Art.

Generalbaß und sonstige Instrumentalmitwirkung.

Ein wichtiges Gestaltungs- und Ausdrucksmittel bedeutet für Schütz die mehr oder weniger selbständige Heranziehung von Generalbaß und Instrumenten, besonders in ausgedehnteren Werken. — Die Mitwirkung von Instrumenten ist bei Schütz an sich natürlich nichts Neues; es bestand längst die Gewohnheit, in einer Motette z. B. einzelne Singstimmen im Bedarfsfalle durch Instrumente spielen zu lassen oder aber bei festlichen Aufführungen einzelne oder alle Singstimmen mit verschiedenen Instrumenten zu verstärken. Rücksicht auf die technische Ausführbarkeit einer Stimme war dabei meist die einzige Richtlinie für die Wahl eines bestimmten Instrumentes. Man nahm was gerade zur Verfügung stand. Eine feinere Anpassung an den Charakter eines Stückes, oder eine abwechselnde Verwendung verschiedener Instrumente nach ihrem Klangcharakter war dem Belieben der Ausführenden anheimgegeben[1]), — Schütz geht nun allerdings über diese primitive Heran-

[1]) Vgl. Mich. Praetorius' „Syntagma musicum“. — Über die „Aufführungspraxis der Musik des 16. und 17. Jahrhunderts“, vgl. M. Schneider, Arch. f. Musikwissensch., I.

ziehung von Instrumenten zum Ersatz oder zu bloßer Verstärkung weit hinaus; er kennt und verwendet sie zwar auch, aber er durchläuft außerdem in seinen Werken gewissermaßen alle Stadien[1]) von dieser Art bis zum kunstvollen Zusammenwirken von Instrumental- und Vokalstimmen als zwei ganz selbständigen Klangkörpern, wie dies namentlich die „Symphoniae sacrae" zeigen, die auch Schützens feinen Sinn für die Ausnützung instrumentaler Farben erkennen lassen.

Bei den verstärkenden Complement- und Capellchören der „Symphoniae sacrae" und der „Psalmen Davids" sind die Angaben, welche Instrumente heranzuziehen seien, oft ziemlich unbestimmt gehalten, auch ist die Art der Besetzung (ob instrumental oder vokal) oft freigestellt[2]), denn hier geschieht die Heranziehung von Complementen und Capellen nur zur Entfaltung eines verstärkten Klanges, der allerdings seinerseits im Dienste einer bestimmten Idee stehen kann, in sich aber keiner feineren Differenzierung bedarf. — Anders bei den Hauptchören (d. h. dem Kern) der „Psalmen Davids", die genaue Angaben über die Besetzung aufweisen, ohne daß freilich in der Behandlung der vokalen Stimmen einerseits und der instrumentalen andererseits ein stilistischer Unterschied zu erkennen wäre. — Wieder anders in den concertanten Typen der „Symphoniae sacrae", für deren Complement- und Capellchöre zwar das oben Gesagte gilt, — die aber im Kernsatz neben genauer Besetzungsbezeichnung alle Abstufungen mehr oder weniger selbständigen Zusammenwirkens von Instrumental- und Vokalpart zeigen, je nach der stilistischen Haltung der einzelnen Stücke, die ja auch zwischen motettenartiger und solistisch-concertanter Behandlung alle Spielarten aufweisen.

Bald zeigt der Instrumentalpart gleiche oder doch ähnliche Motivik, bald auch eigene, wobei diese dann gewöhnlich auch spezifischer instrumentalen Charakter annimmt. Es finden sich selbst Typen, bei denen der Instrumentalsatz als die eigentliche Grundlage eines Stückes erscheint, während die Singstimmen in diesen hineinsingen, ihn bereichern. (So in Nr. 5 des III. Teiles, 2. Abteilg. der „Symphoniae sacrae", Bd. XI). — Einer besonderen Beliebtheit erfreut sich bei Schütz die Beigesellung zweier Violinen (auch Cornette

---

[1]) Diese interessieren uns hier an sich nicht. Die entscheidende Anregung für die selbständige und differenzierende Heranziehung von Instrumenten erhielt Schütz von G. Gabrieli und Monteverdi. Aber auch M. Praetorius' „Musae Sioniae" (1605—1610) und J. H. Scheins II. Teil der „Opella nova" (1626) sind als Vorläufer der „Symphoniae sacrae" wichtig. Vgl. Winterfeld, a. a. O. und Riemann, „Handbuch der Musikgeschichte", II. 3, S. 3 ff.

[2]) „Die *Capellen*, die mit hohen Stimmen besetzet, sind meistenteils auf Zinken und ander Instrument gerichtet. Jedoch: wenn man auch Sänger dabei haben kann, ist es um so besser, und in diesem Falle mag man aus den tiefen Baßstimmen, welche für den Contrabaß, Posaune, Fagott geschrieben sind, diese Partien für die Bassisten abschreiben." (Vorrede zu den „Psalmen" von 1619). Vgl. Winterfeld, a. a. O., S. 201 ff.

oder Flöten)[1]) zu 1—3 konzertierenden Singstimmen (vgl. Bd. VII, II. Teil der „Symphoniae sacrae", teilweise auch schon I. Teil, Bd. V).

Bei allen Stücken, bei denen Instrumente mitwirken, fehlt selbstverständlich nirgends der Generalbaß. Wo er allein zu Chorwerken hinzutritt, da ist er (wie Schütz selber auf dem Titelblatt der „Geistlichen Chormusik" von 1648, [Bd. VIII], angibt) „auff Gutachten und Begehren, nicht aber aus Notwendigkeit" hinzugefügt. Für die „Cantiones sacrae" gilt das nämliche (mit Ausnahme der vier concertanten Stücke Nr. 32—35). — Von verhältnismäßig größter organischer Bedeutung erscheint der Generalbaß in den „Kleinen geistlichen Concerten" (Bd. VI), wo er auf kleine Strecken ganz allein erscheint, bald ohne (I. Teil, Nr. 1 und 3), bald mit (I. Teil Nr. 2 und 4 und II. Teil Nr. 1) der ausdrücklichen Bezeichnung als *Sinfonia*. Hier wird der Generalbaß also direkt von formaler Bedeutung, während er in reicher besetzten, von anderen Instrumenten mitbegleiteten Stücken naturgemäß mehr in den Hintergrund gedrängt wird. Von wesentlicher Bedeutung ist der B. C. dagegen wieder in den rezitativischen Partien der Passionen, der Auferstehungs- und der Weihnachtshistorie.

Uns interessiert hier die Instrumentalmitwirkung in Schützschen Werken nur insoweit, als sie im Dienste des Formaufbaus steht. Sie ist insofern von besonderer Bedeutung, als die Mitwirkung von Instrumenten von Natur aus eine Art Gegenstrebung gegen das andere in der Monodie schlummernde Prinzip (die Formgestaltung aus dem Textinhalt heraus) darstellt, — indem nämlich bei einer intensiveren Mitwirkung von Instrumenten (die primär aus Stilgründen hervorgeht) rein-musikalische Formen sich natürlich besonders stark durchzusetzen streben.

Andererseits aber weiß Schütz das Zusammenwirken von Instrumental- und Vokalkörper auch in den Dienst seiner aus dem Textinhalt geschöpften Formgestaltung zu stellen.

Auch hier sind nicht so sehr die Extremfälle von Bedeutung, — vielmehr ist es das Widerspiel der Kräfte; das bunte, vielgestaltige Bild des Schützschens Formen (namentlich eben in den „Kleinen geistlichen Concerten" von 1636 und 1639 und in den drei Teilen der „Symphoniae sacrae") ist entscheidend durch die Mitwirkung von Generalbaß und Instrumenten bestimmt. Wie diese als Sinfonien und Ritornelle die Vokalpartien bald gliedern, bald aber auch in verscheidenartigsten Kombinationen bereichern, — ja wie sie ihre Formen, ihre Rolle (z. B. als Chorrefrain) auf die Vokalmusik übertragen, das wird am besten im Zusammenhang mit den übrigen Gliederungs- und Aufbaumitteln innerhalb der Einzelanalysen zu betrachten sein.

---

[1]) H. J. Moser („Geschichte der deutschen Musik", II_1, S. 63) nennt als mögliches Vorbild Paolo Quagliatis „Sfera armoniosa" (1623). — In Joh. Stadens „Herzenstrost-Musica" (1630) und „Geistlicher Musikklang" (1633) findet sich die Besetzung mit 2 Violinen ebenfalls.

II

Die Formen

Motette.

Nachdem wir die allgemeinen Grundzüge des Schützschen Formwillens betrachtet haben, wenden wir uns der spezielleren Aufgabe zu, zu beobachten, wie sich dieser Formwille im einzelnen auswirkt, was für Mittel Schütz anwendet, um die ideelle Gliederung des Textes in der musikalischen Gestaltung heraustreten zu lassen. Wie also Schütz einerseits mit musikalischen Mitteln gliedert, wie er Einzelteile zu einer größeren Einheit zusammenfaßt, sei es in einer Gruppierung oder in einer Steigerungsanlage oder in einer Weise, die beides vereinigt, das soll hier nun aufgezeigt werden. Wir können dabei nicht schematisch einfach die Mittel aufzählen, wie dies bei den Steigerungsmitteln noch einigermaßen möglich war, sondern müssen sie in engstem Zusammenhang mit Fragen der Textauffassung und dem wechselnden Hervortreten dynamischer oder statischer Formempfindung betrachten.

Wir gehen auch hier von Gegenpolen aus, und zwar — da es sich in erster Linie um Formmittel handelt — von Gegenpolen der Gattung[1]). — Wir wählen einerseits den Motettentyp, andererseits den concertanten Typ, wie er besonders in den „Symphoniae sacrae" ausgebildet ist. Wir wählen als Gegenpol zur Motette nicht die verhältnismäßig reinsten Typen monodischer Gestaltungsweise, nicht die „Kleinen geistlichen Concerte", einmal weil für sie Friedrich Blume bereits Spezialuntersuchungen angestellt hat, und außerdem weil die „Symphoniae sacrae" die Probleme jener Stücke zum Teil mit einschließen, zugleich aber auch die Rolle der Instrumente und der Complement- und Capellchöre mit in die Betrachtung einzubeziehen erlauben.

Von diesen beiden Polen aus werden die mannigfaltigen Zwischentypen leicht verständlich werden und die Ergebnisse der Untersuchung auch auf Werke wie z. B. die doppelchörigen Psalmen (die gewisse eigene Mittel und Formvorbedingungen aufweisen) zu übertragen sein.

Wir gehen von der allgemeinen Tatsache aus, daß jeder Text und damit jedes Vokalwerk von einer gewissen Ausdehnung einer Gliederung bedarf, wenn es nicht als formlose Masse vorgetragen werden soll. Dies gilt sowohl für

---

[1]) In welchem Maße sich die Gattungsbegriffe „Motette" und „Concert" in formaler Hinsicht bis zu prinzipieller Gegensätzlichkeit verdichten und inwiefern sie gegenüber dem Problem „Text und Musik" belanglos oder doch sekundär bleiben, sollen die folgenden Untersuchungen erhellen.

Werke, die eine Gruppenordnung wie auch für solche, die einen dynamischen Grundzug zeigen. Um Gruppen bilden zu können, braucht es Unterglieder, und um weittragende Steigerungen anzulegen, sind gelegentliche Neuansätze notwendig. Die kleinsten Unterglieder ergeben sich normalerweise aus dem Sprachaufbau, d. h. aus den natürlichen Sprachabsätzen. Aber in einer Steigerungsanlage so gut wie in einer Gruppenform, verlangt auch ein homogener Text, also z. B. ein „Alleluja", irgendwelche Neuansätze oder Unterglieder; auch eine wortentbundene, absolute Musik kann auf größere Strecken solcher Haltepunkte nicht entraten. Mag die Gliederung auch vielleicht von Innenvorgängen überkreuzt sein, vorhanden ist sie im Untergrunde überall, — wenn auch fürs Auge schwer sichtbar, fürs Ohr unabgrenzbar.

Betrachten wir zunächst die Gliederungsmittel innerhalb der motettenhaften Schreibweise. Bei ihrer Gebundenheit, ihren geringen äußeren Mitteln ist sie besonders angewiesen auf eine Herausarbeitung der folgenden primitiven Mittel, die kaum als persönliche Eigentümlichkeit des Schützschen Formens angesprochen werden können.

Gliederungsmittel.

Wechsel der Setzweise zwischen den einzelnen Sprachsätzen oder größeren Gruppen von Sprachsätzen; also vor allem Wechsel zwischen Polyphonie und Homophonie.

Melodische (*motivische*) *Verschiedenheit* oder Gegensätzlichkeit.

Klangfarbenwechsel (plötzlicher oder fließender).

Wechselnde Stimmgruppierung (z. B. Ablösung von Sopran I, Alt I und Baß durch Sopran II und Tenor I und II usw.). Fällt zum Teil zusammen mit Klangfarbenwechsel, nur ist dort die Klangfarbe das entscheidende, hier aber die Struktur, das Stimmgefüge selber.

Tempowechsel. Selten vorgeschrieben, aber z. B. beim Wechsel von Geradtaktigkeit und Dreitakt traditionell gegeben.

Harmonische Mittel.

a) Wechsel zwischen harmonisch ruhig gehaltenen (nicht modulierenden) Partien, mit harmonisch bewegten (modulierenden).

b) in sich ruhende Blöcke *verschiedener* Tonalität werden einander gegenübergestellt.

c) Blöcke *gleicher* Tonalität werden einander gegenübergestellt; d. h. jeder Teil beginnt und schließt scharf ausgeprägt mit der Tonika (vgl. Blume a. a. O.).

d) Gliederung durch Kadenzformeln (z. B. „Cant. sacrae", Nr. 26, I. Teil, Bd. IV).

Rhythmische Verschiedenheit (vgl. auch „Tempowechsel").

Die hier genannten Gliederungsmittel gelten natürlich nicht für die Motette allein, aber es sind diejenigen, denen wir in ihr auf Schritt und Tritt begegnen. Nicht nur Gliederung wird mit ihnen erreicht, sondern auch Heraushebung einzelner besonders wichtiger Teile; sie dienen also auch der Sonderung von Haupt- und Nebengedanken, auf die später noch näher einzutreten sein wird.

Bei der Motette erscheint im allgemeinen die Gliederung in kleinere Teile als Prinzip gegeben, indem nämlich jeder Sprachsatz (oder -teilsatz) ein neues Motiv verarbeitet. Die oben genannten Mittel dienen einerseits der Untergliederung dieser Sprachsätze selber, die ja in sich kleine Formen, etwa eine einfache annähernde Wiederholung (a $a_{var.}$) oder etwa eine Barform vom Typ a a a darstellen können, — andererseits aber verdeutlichen sie die Abgrenzung der Sprachsätze voneinander und fassen diese selber zu Gruppen, zu einem höheren Ganzen zusammen. — Die Gliederung in Sprachsätze ist in der älteren Motette ja oft eine schematische, ja grammatikalische. Bei Schütz ist dagegen deutlich spürbar, wie er, als großzügiger Ausdeuter des Textinhaltes, von einer Zerteilung in allzu kleine, in sich sinnlose Satzteilchen abrückt, wie er größere Sprachabschnitte oder doch gern wenigstens *zwei* kleine Sprachabsätze (die jeder ein eigenes Motiv haben können) zusammenfaßt, sie als Einheit verarbeitet. Als Beispiele vgl. „Cantiones sacrae" Nr. 26, 16, 14, „Geistliche Chormusik" Nr. 20. Schütz schafft auch eigentliche motivische Gegensatzpaare zu besonderen ideellen oder bildlichen Vorstellungen; z. B.: „Cantiones sacrae" Nr. 11: „*Ego dormio*", „*et cor meum vigilat*", wo die beiden Motive gleichzeitig verarbeitet werden. Sind solche Fälle (vgl. auch „Kleine geistliche Concerte") relativ selten, so findet sich Gegensatzmotivik im Nacheinander sehr häufig bei Schütz. Sie ist ihm nicht nur ein Ausdrucksmittel, sondern im weiteren Sinne Formmittel dadurch, daß sie dem Ohr besonders einprägsame Gegensatzbeziehungen von Teilstücken offenbart.

Schütz faßt also Sprachsätze zu größeren Teilen, zu Gruppen zusammen, die sich ihm aus der rationalen oder emotionalen Auffassung des Textinhaltes ergeben. Und zwar umfaßt eine Motette gewöhnlich zwei bis vier solcher Hauptteile. Diese können in sich von ungefähr gleicher textlicher Unterteilung sein (gleich viele Sprachsätze enthalten) oder aber — und das ist der häufigere Fall — Ausdehnung und Bedeutung stehen nicht im gleichen, ja vielleicht sogar in einem gegensätzlichen Verhältnis.

Z. B.:

A:	*Sammelt zuvor das Unkraut*	a
	und bindet es in Bündlein	b
	daß man es verbrenne	c
B:	*aber den Weizen sammelt mir*	
	in meine Scheune	d

(„Geistl. Chormusik" Nr. 8. Text: Matth. 13, 20.)

Die vier Sprachsätze bilden inhaltlich deutlich zwei Teile, die von verschiedener Ausdehnung und textlicher Struktur sind: der A-Teil enthält drei Sprachsätze, der B-Teil nur einen (wenn auch längeren). — Solche Unregelmäßigkeit ist bei Prosatexten nun beinahe die Regel. Bleiben wir einstweilen bei obigem Beispiel: die beiden Teile stehen sich hier geistig, inhaltlich etwa gleichwertig gegenüber, wenn man schon einem der beiden Teile einen Vorrang einräumen wollte, so müßte es wohl der B-Teil sein. Um ihm nun, der ja der kürzere ist, in der musikalischen Verarbeitung gleiches oder womöglich noch bedeutenderes Gewicht zu verleihen wie dem A-Teil, bedarf es offenbar bestimmter Behandlungsweise. Am ehesten wohl einer Dehnung (oder umgekehrt einer Zusammenziehung des A-Teiles) oder aber der B-Teil stellt sich als ein Formteil einer rein-musikalischen begreifbaren Form dar, der eine hervorragende Rolle spielt, — oder drittens: seine innere Haltung (rein ausdrucksmäßig) oder Verarbeitung weist ihm gegenüber dem untergeordneten Teil (bzw. Teilen) eine Sonderstellung zu.

Was hier von zwei Hauptteilen gilt, ist mutatis mutandis auch bei drei, vier und mehr Teilen der Fall. Die Mittel, mit denen Schütz einerseits Gleichgewicht zwischen verschiedenen Teilen herzustellen sucht (nämlich dann, wenn sie geistig einander etwa gleichwertig sind), andererseits bewußt das Schwergewicht auf einen bestimmten Teil (sei er nun den anderen in der äußeren Struktur ähnlich oder gar unterlegen) konzentriert, können dieselben sein, nämlich eben vorzugsweise die drei obengenannten.

Das Mittel der Dehnung[1]) ergibt sich innerhalb der motettenhaften Schreibweise besonders ungezwungen; nach Motettenart kann ja jeder Sprachsatz beliebig oft wiederholt bzw. beliebig lang imitatorisch verarbeitet werden. Die Dehnung geschieht aber bei Schütz nicht ohne innere (textliche) Veranlassung; sie hat stets geistige Formbedeutung. In der Schützschen Motette ist der Textinhalt mitbestimmend für die Form. — Die „Zusammenziehung" als Gegensatz zur Dehnung ist in dem Sinne zu verstehen, daß einzelne Sprachsätze nicht (wie es das durchschnittliche ist), eine eigentliche Verarbeitung erfahren, sondern in homophoner Setzweise rasch hintereinander vorgetragen werden. Auf eine solche Abfolge mehrerer Sprachsätze von untergeordneter Bedeutung folgt dann (oder es geht ihm voraus) eine breite kontrapunktische Verarbeitung eines inhaltlich wesentlichen Sprachsatzes.

---

[1]) Die „Dehnung" kann (wie wohl kaum ausdrücklich betont zu werden braucht) gleicherweise im Dienste statischen wie dynamischen Formstrebens stehen. Die Bemerkungen über die Unregelmäßigkeit der Längenausdehnung der Einzelansätze innerhalb dynamischer Formen (Barform) im Gegensatz zur Symmetriestrebung statischer Formen behalten ihre Gültigkeit (vgl. S. 5); das dort Gesagte ist erstens nicht als Norm, sondern als Möglichkeit zu verstehen und außerdem bezieht es sich auf die rein-musikalische Formstruktur, zu der die vom Textinhalt bestimmte Formung im Einzelfalle sowohl eine gleichgerichtete wie auch eine Gegenstrebung darstellen kann.

Die Heraushebung eines Teiles kann — wie wir als zweites Mittel genannt haben — dadurch erfolgen, daß dieser Teil als an sich hervortretender Formteil einer rein-musikalisch verständlichen Form auftritt. Z. B. in einem dreiteiligen Stück (bzw. Teilstück) liege der Hauptgedanke im dritten Teil. Da liegt es nahe, ihn als Abgesang einer Barform zu behandeln, d. h. die beiden vorangehenden Teile innendynamisch als Ansätze anzulegen, und zwar eventuell auch dann, wenn textinhaltlich keine Veranlassung dazu vorliegt. Ihre Anlage als Stollen dient dann einzig der Heraushebung des Schlußteiles.

Auch da wo es sich um gleichwertige, einander einfach nebengeordnete Hauptteile handelt, sucht Schütz gern einen Zusammenhalt dadurch herbeizuführen, daß er rein-musikalische Formen das Ganze überstreichen läßt: bei drei Teilen erfüllt wieder die Barform diesen Zweck besonders gut (namentlich dann, wenn ihre Zielstrebigkeit nicht zu sehr ausgeprägt wird, wenn sie also z. B. gruppenmäßig untergeteilt ist); oder aber es treten irgendwelche symmetrische Anordnungen auf, wobei besonders gleichartige Unterteilungen angestrebt werden, und auch die Längenverhältnisse ausgeglichen erscheinen.

Wie Dehnung und Übergreifen musikalischer Formvorgänge kombiniert auftritt, wird noch an Beispielen zu zeigen sein.

Das Mittel, durch besondere geistige Haltung oder auch durch eine Verarbeitung, die von der der anderen Teile sich abhebt, einem einzelnen Teil besondere Formbedeutung zu geben, ist systematisch schwer faßbar, weil hier alles von den individuellen Voraussetzungen des Textes abhängt. Es wird — namentlich da es meist im Zusammenhang mit den anderen Mitteln erscheint — am besten an Einzelbeipsielen darzustellen sein. Diese sollen und können nicht schematisch ein Mittel nach dem anderen aufzeigen, sondern an charakterischen Werken soll das lebendige Formwirken, die in jedem Einzelfalle etwas veränderte Aufgabe des Gliederns, Gruppierens, Dehnens, Steigerns — mit einem Wort: des Formens darzustellen versucht werden. Die vorausgegangenen allgemeinen Bemerkungen sollen dabei der Analyse als Richtlinien dienen. — Wir stehen noch bei der Betrachtung der Motette und wählen als ein erstes Beispiel Nr. 8 aus der „Geistlichen Chormusik", Bd. VIII, dessen Text wir auf Seite 35 bereits angeführt haben. Wir haben dort auch die zwei Hauptteile A und B festgestellt, die sich aus dem Textinhalt natürlich ergeben. Schütz betont diese Zweiteilung auch durch die Harmonik, indem er A und B als „Tonikablöcke" nebeneinander stellt. — Teil A hat an Textquantität das Übergewicht, Teil B an Textqualität (wenn auch nicht sehr ausgeprägt). Schütz sucht nun das Gleichgewicht zwischen den beiden Teilen dadurch herzustellen, daß er sie in sich gleich aufbaut, nämlich je als Barform. Im A-Teil ergibt sich dies ganz natürlich aus dem Text: „*daß man es verbrenne*" ist Abgesang, die beiden ersten Sprachsätze a und b bilden die Stollen. Aber bezeichnenderweise macht nun Schütz nicht etwa schematisch a zum ersten

und b zum zweiten Stollen, sondern er faßt a und b in der Verarbeitung zu einem innendynamisch geschlossen verlaufenden Aufgesang zusammen, dem ideell eine annähernde Wiederholung vom Typus ab ab zugrunde liegt und der schematisch sich vielleicht folgendermaßen darstellen läßt: $\overbrace{a\ b}$. Die Barform des Teiles A zeigt dann dieses Schema:

$$\overbrace{a\ b}\quad c = st\quad st\quad abg$$

Wir sehen auch hier das auf Seite 35 erwähnte Bestreben Schützens, größere Sprachstücke zusammenhängend zu verarbeiten.

Der B-Teil nun baut mit d allein eine Barform auf:

$$d\quad d\quad d_2 = st\quad st\quad abg.$$

Den Abgesang des B-Teiles bezeichnen wir deshalb mit d_2, weil er vom ganzen Sprachsatz nur mehr den zweiten Teil, das „*sammelt mir in meine Scheunen*“ verarbeitet, während die beiden Stollen je den ganzen Satz bringen. Schütz scheut auch hier davor zurück, die Zerlegung des Satzes in zwei Hälften so durchzuführen, daß er, — wie es etwa in der älteren Motette im allgemeinen der Fall gewesen wäre — den an sich sinnlosen Satzteil „*aber den Weizen*“ selbständig verarbeitete; er entwickelt vielmehr aus dem ganzen Satz dessen zweite Hälfte, die einigermaßen für sich selber bestehen kann, als Abgesang heraus. Diese Art der *Textentwicklung* ist bei Schütz sehr häufig. Sie greift auch auf größere Textabschnitte über. Im Verlaufe einer Steigerung (oder auch eines Verebbens) werden von mehreren Sprachsätzen oder Teilstücken eines längeren Sprachsatzes die minder wesentlichen allmählich abgestoßen, und der oder die wichtigsten werden allein noch verarbeitet, — und zwar eben gewöhnlich als Abgesang einer Barform. Auch in dieser *Textentwicklung* (der wir in den concertanten Typen noch mehr begegnen werden) liegt also ein Mittel zur Sonderung von Haupt- und Nebengedanken.

Zurück zu unserem Beispiel: Indem Schütz in der besprochenen Art jeden der beiden Hauptteile als Barform anlegt, hat er ein gewisses Gleichgewicht zwischen den beiden Teilen hergestellt; sie sind beide auch von gleicher Ausdehnung. Das Übergewicht, das der zweite Teil inhaltlich besitzt, ergibt sich aus der dreimaligen Verarbeitung des einen Sprachsatzes, der dadurch dem Hörer stärker eingeprägt wird als die im ersten Teil enthaltenen drei Sprachsätze. Eine ausgesprochene Steigerung gegenüber dem ersten Teil erscheint Schütz aber nicht angebracht, handelt es sich doch mehr um eine Gegenüberstellung, einen Gegensatz der Gedanken; es besteht darum in diesem Falle kaum die Notwendigkeit, einen strafferen Formgedanken über das ganze (überdies relativ kurze) Stück übergreifen zu lassen.

Als ein Beispiel ähnlichen Aufbaus stellt sich der Introituschor zu den „Sieben Worten Jesu Christi am Kreuz“ dar, dessen Text lautet:

Da Jesu an dem Kreuze stund	a
und ihm sein Leichnam war verwund't	b
so gar mit bittern Schmerzen,	c
die sieben Wort, die Jesus sprach	d
betracht in deinem Herzen.	e

Der Hauptgedanke liegt in den beiden letzten Sprachsätzen, während die drei ersten Sprachsätze mehr gefühlsbetont sind. Eine Teilung der Sprachmasse in zwei Teile liegt nahe, — aber der zweite Teil muß (trotz seiner geringeren textlichen Ausdehnung) das Schwergewicht erhalten. Gleich wie im vorigen Beispiel behandelt nun Schütz den ersten Teil als Barform, und zwar wieder als eine vom Typus:

$$\left\{\begin{array}{ll} & \text{ab ab cc} \\ = & \text{st st abg} \end{array}\right.$$

(1. und 2. Stollen, wie auch zwei Stollen und Abgesang greifen ineinander über! vgl. Seite 7 f.)

Der zweite Teil nun ist wiederum als Barform angelegt, und zwar sind die beiden Sprachsätze d und e wieder zusammengefaßt, so daß der Typ:

$$\left\{\begin{array}{ll} & \text{de de de} \\ = & \text{st st abg} \end{array}\right.$$

vorliegt. Durch diese Dehnung des Hauptgedankens erreicht Schütz im zweiten Teil die ganz gleiche Längenausdehnung wie im ersten Teil. Wie auch hier in diesen zielstrebigen Formen ein Symmetriegefühl wach ist, zeigt die durchgehende zweifache Unterteilung der einzelnen Stollen und Abgesänge: im ersten Teil formt Schütz nicht ab, ab, c, sondern eben ab, ab, cc! Auch hier wieder durchsetzt das Gruppenempfinden die dynamische Formanlage.

In diesem Beispiel hat der zweite Teil stärkeren Auslösungscharakter als im früheren aus der „Geistlichen Chormusik", nicht in dem Sinne, daß er den Höhepunkt einer durchgängigen Steigerung darstellte, sondern er taucht im Gegenteil in ganz gelöste Klänge, versenkt sich in den Gedanken an die Jesus-Worte, nachdem der erste Teil von stärksten dramatischen Akzenten im miterlebenden Anblick der Schmerzen Christi durchbebt war. Der außendynamische Höhepunkt liegt zweifellos im Abgesang des ersten Teiles, in den herben Dissonanzen der „*bitteren Schmerzen*". — Es liegt nahe, den zweiten Teil, seinem Lösungscharakter entsprechend, selber als eine Art Abgesang (der selber in Barform angelegt ist) zu betrachten und den ersten Teil als die zu ihm hinleitenden Ansätze (Stollen). Der erste Stollen wäre dann *ab*, der zweite Stollen *abc* und der Abgesang also = unserem zweiten Teil: *de*, *de*, *de*. Wir sehen demnach, daß sich zwei Formideen durchkreuzen. Je nachdem man den dynamischen Grundzug des ganzen Introituschores stärker oder schwächer empfindet, wird man ihn als Barform oder nur als

eine von Barformen durchsetzte Gruppenform bezeichnen können. Das Schema zeigt die beiden Möglichkeiten[1]):

entweder: oder:

I = st st abg { ab } 1. St.
{ ab } 2. St.
{ cc }

II = st st abg { de } Abg = st st abg
{ de }
{ de }

Analog aufgebaut ist auch der Conclusiochor der „Sieben Worte", nämlich:

I. ab ab c
II. de de ee.

Besonders bemerkenswert erscheint hier die gegenüber dem Introituschor leicht veränderte Anordnung der Sprachsätze d und e des zweiten Teiles. Während nämlich beim

Introitus: de de de

steht, die beiden Sprachsätze also gleichberechtigt sind, so haben wir bei der

Conclusio: de d ee.

Die eine oder andere Form könnte in der Motette auch ohne irgendwelche Sinnbedeutung stehen. Bei Schütz aber erscheint alles sinnvoll bis ins Einzelne. Im Introitus hießen die betreffenden zwei Sprachsätze:

Die sieben Wort, die Jesus sprach
betracht in deinem Herzen.

Das ist ein Gedanke und darum trennt Schütz nicht schematisch nach Motettenart einen Sprachsatz vom anderen ab. In der Conclusio dagegen sind die beiden Sprachsätze:

„*wohl hier auf Erd' mit seiner Gnad'*
und dort in dem ewigen Leben"

einerseits abhängig von dem Vorausgegangenen:

„*Wer Gottes Marter in Ehren hat*
und oft gedenkt der sieben Wort'
den will Gott gar eben pflegen . . ."

andererseits aber — und das ist das Wesentliche — enthalten sie einen Gegensatz. Nämlich:

hie auf Erden
und: *und dort in dem ewigen Leben.*

[1]) Die Durchkreuzung zweier Formvorgänge, also die Möglichkeit, ein Stück in doppelter Weise zu analysieren, ohne daß beide Arten einander ausschließen, ist eine Erscheinung, die in allen Stilepochen zu bemerken ist, und deren grundsatzliche Bedeutung zur Erkenntnis mancher Formvorgänge ausdrücklich betont sei.

Für Schütz ist es eine Selbstverständlichkeit, dem Gedanken ans ewige Leben gegenüber dem ans Leben auf der Erde auch durch die Vertonung den Vorrang einzuräumen. Und darum verarbeitet er als Abgesang nicht wie im Introitus beide Sprachsätze, sondern nur den zweiten, den, der vom „*ewigen Leben*“ spricht.

In ähnlicher Weise wie beim Introitus kann auch in der Conclusio eine durchgehende Barform angenommen werden, dies um so mehr, als das Ganze von starker Zielstrebigkeit ist und die Hauptteile weniger scharf voneinander gesondert erscheinen.

Als weiteres Beispiel für Dehnung eines Schlußhauptteiles diene Nr. 10 der „Geistlichen Chormusik“, die Motette:

1. *Die mit Tränen säen* a
   werden mit Freuden ernten b
2. *sie gehen hin und weinen* c
3. *und tragen edlen Samen* d
   und kommen mit Freuden e
   und bringen ihre Garben f

Diesen aus 6 Sprachsätzen bestehenden Text (Psalm 126, Vers 5 und 6) gliedert Schütz in der oben angegebenen Weise in drei Teile, übernimmt also nicht die Zweiteilung, wie sie in der Bibel gegeben ist. Wir haben es hier mit einem Fall *emotionaler* Textauffassung zu tun, indem nämlich die Worte „*sie gehen hin und weinen*“ von Schütz so intensiv empfunden werden, daß er sie als eigenen Teil einer dreiteiligen Form behandelt; — aber nur als eigenen Teil, nicht etwa als Hauptteil, denn gedanklich sind Teil 1 und 3 gewichtiger: Teil 1 enthält den Grundgedanken, den Gegensatz von Tränen und Freude in sich; Teil 3 aber führt (wie Teil 2) den im Teil 1 enthaltenen Grundgedanken weiter aus, muß aber zugleich den Sieg der Freude bringen. Wir haben also — gleich wie im Conclusiochor der „Sieben Worte“ — zwei Gegensatzgedanken, wobei der zweite siegen soll. Es läge deshalb nahe, anzunehmen, Schütz gehe ähnlich vor wie dort, lasse also etwa zuerst beide Gedanken zusammen erklingen und löse schließlich als Abgesang den zweiten heraus. Der Grund, warum das in der vorliegenden Motette nicht der Fall ist, liegt eben in den ihres Empfindungsgehaltes wegen stärker (d. h. als eigener Teil) herausgehobenen Worten: „*sie gehen hin und weinen*“.

Den subtilen Beziehungen zwischen den Textteilen wird nun Schütz nicht nur im Ausdruck der Musik, sondern auch in der formalen Gestaltung gerecht.

Der erste Teil wird mit Rücksicht auf den dritten Teil, der die Krönung bringen soll, verhältnismäßig gedrängt verarbeitet, obschon er, wie schon gesagt, textinhaltlich eigentlich alles vorausnimmt. In feiner Weise deutet Schütz bereits innerhalb des ersten Teiles den Sieg der Freude an, indem

er die beiden Sprachsätze zwar als Gegensatzpaar behandelt und so wiederholt:

ab
ab

aber bei der Wiederholung den 3. Teil, also den „Freudenteil" dehnt (bzw. nochmals wiederholt), so daß sich musikalisch der erste Teil folgendermaßen darstellt:

ab
abb

Es ist nicht mehr als eine Andeutung der weiteren Entwicklung, darum hütet sich auch Schütz, den ersten Teil als Barform anzulegen, die den b-Teil als Abgesang heraussonderte (wie im Conclusiochor!). Diese Schlußwiederholung des b ist als Erweiterung, nicht als Abgesang zu verstehen.

Der zweite Teil: er verarbeitet nur den einen Sprachsatz c. Ein Gegensatz ist im Text nicht vorhanden, ein Gefühl, ein Bild herrscht: so ist als Formgrundzug die Intensivierung, das Steigern aus sich selbst heraus gegeben; man erkennt unschwer eine Annäherung an die Barform vom Typus c c c = st st abg, wobei 2. st und abg ineinanderfließen. Der Teil ist ziemlich kurz, bildet er doch als Ganzes den Gegensatz zum Schlußteil, dessen Gedanke siegen soll.

Der dritte Teil nun ist ausgedehnter als die beiden ersten zusammen, stellt sich also deutlich als der wichtigste Teil der ganzen Motette dar. Ein Gedanke beherrscht ihn: „*und kommen mit Freuden*"; darum werden die drei Sprachsätze als Einheit zusammengefaßt (besonders eng e und f). Steigerung, Intensivierung erscheinen auch hier gegeben: der dritte Teil ist wieder eine Barform:

3. Teil: d e f st
d e f st
d e f abg

wobei der Abgesang in typischer Weise eine Verbreiterung aufweist.

Wenn wir nach einer die ganze Motette umfassenden Form fragen, so werden wir am ehesten wieder an eine Barform denken können; die drei Teile stellen sich ja folgendermaßen zusammen:

1. Teil: ab abb
2. Teil: c c c
3. Teil: def def def = st st abg

mit deutlichem Schwergewicht auf dem dritten Teil; ja eine potenzierte Barform scheint sogar annehmbar, dann nämlich, wenn man die b-Wiederholung am Ende des ersten Teiles zwar nicht als Abgesang (vgl. oben), aber doch als ein Hinstreben zu einem solchen auffaßt. — Die Annahme einer Barform wird aber zweifelhaft dadurch, daß sich der zweite Teil ziemlich deutlich als Gegensatz zu den beiden ihn umschließenden Teilen heraushebt. Die verhältnismäßige Kompliziertheit der durch den Textinhalt gegebenen Verhältnisse

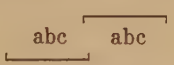
bedingte, wie wir gesehen haben, das Formen bis ins einzelne; sinnvoll sind die Teile zueinander in Beziehung gesetzt, und so bedarf es eigentlich auch keiner übergreifenden rein-musikalischen Form; Ansätze sind da: den dritten Teil empfindet man deutlich als Krönung, und insofern ist seine Deutung als Abgesang möglich, andererseits ist der Eigenwert der einzelnen drei Hauptteile groß genug, daß eine einfache Gruppierung (mit Einsenkung im Mittelteil) durchspürbar bleibt.

Auf eine besondere Weise durchgeführt erscheint der Dehnungsgedanke in Nr. 30 der „Cantiones sacrae"; der erste Teil erscheint dort folgendermaßen aufgebaut.

Der Text lautet:

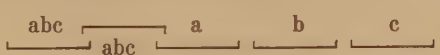
Inter bracchia Salvatoris	a
et vivere volo	b
et mori cupio	c

und wird zuerst von Tenor und Baß imitierend vorgetragen; auf dem Schlußworte „*cupio*" setzen dann in ähnlicher Weise kurz nacheinander Sopran und Alt ein



Gleicherart ins Vorangehende eingreifend setzen nun wieder Tenor und Baß mit „*Inter bracchia*" . . . ein, Alt und Sopran folgen, so daß Vierstimmigkeit erreicht wird. Der volle Chor bringt nun aber nicht alle drei Sprachsätze, sondern nur den ersten „*Inter bracchia Salvatoris*" und zwar in dreimaliger Folge als Barform; hierauf (in $\frac{3}{2}$), ebenfalls als kleine Barform, folgt „*et vivere volo*", dann „*et mori cupio*" (ohne abgrenzbare Unterteile).

Der ganze erste Teil dieser Motette stellt sich also folgendermaßen dar: Die drei Sprachsätze werden zuerst von Tenor und Baß in knapper Fassung vorgetragen, dann gleicherweise von Sopran und Alt, worauf jeder der drei Sprachsätze selbständig ausgebreitet wird:



Dieser Formgedanke[1]) erscheint wohl — dies entspricht ganz der Schützschen Ästhetik — aus der bildhaften Vorstellung der ausgebreiteten Arme Christi geschöpft. Aber gerade wo Schütz eine solche Kühnheit wagt, da sucht er im einzelnen an strengen Formen, auch an Symmetrien Halt. In diesem Falle ergibt sich aus der Dreiteilung des Textes leicht ein Zugrundelegen von Barformen.

---

[1]) Er erscheint bei Schütz wiederholt, wenn auch meist in kleineren Ausmaßen und auf einzelne Teilstücke beschränkt. So z. B. im ersten der drei Hauptteile des Kleinen geistlichen Concerts, „*Schaffe in mir, Gott*" (für Sopr. und Ten. mit B. C.), das die motettische Grundlage noch deutlich durchschimmern läßt.

Einmal kann das Ganze als potenzierte Barform angesprochen werden, nämlich:

1. St:	abc	(Duett: Tenor, Baß)	=	st	st	abg
2. St:	abc	(Duett: Sopran, Alt)	=	st	st	abg
Abg:	a	b	c	(Vollchor)	=	st	st	abg

Allerdings ist hier der Abgesang von außergewöhnlicher Ausdehnung; er stellt auch selber wieder eine potenzierte Barform dar:

a	a	a	= st	st	abg
b	b	b	= st	st	abg
		c	(= st	st	abg)

wobei allerdings, wie schon erwähnt, der c-Teil nicht deutlich unterteilbar ist, aber als Ganzes entspricht er durchaus den vorangegangenen beiden anderen Teilen. — Besonders interessant stellt sich in dem „*et vivere volo*"-Teil die Barform dar:

Die beiden Stollen sind durch die Klangfarbe voneinander abgehoben:

Der 1. Stollen hat: Sopran, Alt, Tenor,
der 2. Stollen hat: Alt, Tenor, Baß.

und der Abgesang (selber dreifach untergeteilt als st st abg!) ist dann wieder vierstimmig; die Anlage erinnert an Wechselchörigkeit (vgl. Seite 55). Bis in die allerkleinsten Unterteilungen hinein finden wir hier also das Hinstreben zu Barformen.

Der zweite Hauptteil dieser Motette soll uns hier nicht mehr beschäftigen. Er ist ebenfalls eine Barform und mit der typischen Schluß- (Abgesangs-) Verbreiterung über einen einzigen Sprachsatz aufgebaut.

Ein anderes Beispiel:
„Geistliche Chormusik" Nr. 13: (Text: Adventskollekte).

I.	*O lieber Herre Gott*	a
	wecke uns auf,	b
	daß wir bereit sein,	c
	wenn dein Sohn kömmt,	d
II.	*ihn mit Freuden zu empfahen*	e
	und dir mit reinem Herzen zu dienen	f
	durch denselbigen deinen lieben Sohn	g
	Jesum Christum unsern Herrn	h
	Amen.	(i)

Schütz gliedert diese Textmasse, dem Textsinne folgend, in zwei Teile, von denen jeder 4 Sprachsätze enthält (das Amen wird nicht mitverarbeitet und ist dementsprechend nur als Schlußanhang zu betrachten); Hauptidee ist dabei für Schütz das „*mit Freuden empfahen*"; das Schwergewicht liegt also auf dem zweiten Hauptteil, der gegenüber dem ersten Teil

gedeutend gedehnt erscheint. In sich sind beide Teile als Barformen anbelegt, nämlich:

I. abc abc d
II. ef ef $\overbrace{gh\ gh}$ (und i).

wobei der Abgesang des II. Teiles (durch die aus dem Schema ersichtliche Wiederholung an der Ausweitung) bestrickt.

Exkurs.

Erkennen wir in dieser Motette zwar deutlich eine Gegenüberstellung von zwei Hauptteilen, also eine Gruppierungsidee, so ist diese doch bedeutsam durchsetzt von einem Steigerungsgedanken: das zeigt einmal die Anlage jeden Teiles als Barform, die in diesem Falle, wo vier Sprachsätze zugrunde liegen, keineswegs auf der Hand lag, andererseits aber die besondere Rolle, die Schütz dem Sprachsatz „*wenn dein Sohn kömmt*" als Bindeglied zwischen erstem und zweitem Teil einräumt. Da wir Analoga bei Schütz ziemlich häufig antreffen, sei an dieser Stelle etwas näher auf diese Art der Verbindung zweier Teile eingetreten.

Betrachten wir zunächst den Text:

Gott wird angerufen, uns aufzuwecken, damit wir bereit seien, wenn das Ereignis eintrete: die Geburt Christi („*wenn dein Sohn kömmt*"). Es ist also zwar begreiflich, daß Schütz diesen Sprachsatz als Abgesang einzeln herauslöst, was aber beim Betrachten der musikalischen Anlage des ersten Teiles auf den ersten Blick überraschen könnte, ist die im Vergleich zu den beiden Stollen überaus kurze Behandlung dieses Abgesanges, da wir bei Schütz gewöhnt sind, den Hauptgedanken mit einer gewissen Breite behandelt zu sehen. Wenn Schütz in diesem Falle davon absieht, so soll dies im folgenden zu erklären versucht werden.

Der ganze zweite Hauptteil dieser Motette ist gedanklich ebenfalls auf das Ereignis der Geburt Jesu Christi gerichtet und somit gehört der Satz „*wenn dein Sohn kömmt*" dem zweiten Teile ebenso an wie dem ersten; er ist die Voraussetzung dessen, was im zweiten Teil ausgesprochen wird. — Schütz hätte nun — wie er das in anderen Fällen etwa macht — diesen Satz im zweiten Teil nochmals wiederholen können, aber dadurch wäre die trotz dem Gesagten deutlich gewahrte Zweiteilung empfindlich gestört worden, besonders da die Sprachsätze des zweiten Teiles ohnehin etwas länger sind als die des ersten. Die Möglichkeit, auch den zweiten Teil als Barform anzulegen, wäre kaum mehr vorhanden gewesen; die Barform gibt aber Schütz in diesem zweiten Teil Gelegenheit, den von ihm bevorzugten Gedanken (das „*mit Freuden zu empfahen*") zweimal zu bringen — in den beiden Stollen — und die Erwähnung Christi in den Abgesang zu verlegen. Obschon der Ge-

danke des freudigen Empfanges besonders herausgearbeitet erscheint (Proportia tripla!), ist damit dem Abgesang der Name Christi aufgespart. Im Grunde genommen gehören die drei letzten Sprachsätze (f g h) enger zusammen als e f; den Sprachsatz f nimmt aber Schütz offenbar deshalb in die Stollen hinein, weil er die Kontrastwirkung des jubelnden: „*mit Freuden empfahen*" und des zurückhaltenden „*mit reinem Herzen dienen*" ausnützen will, und auch weil durch den Unterbruch mit dem letzten Satz der Einsatz des zweiten Stollens mit dem „Freudenempfang" um so stärker herausleuchtet. — Für eine Herübernahme des Satzes „*wenn dein Sohn kömmt*" wäre im zweiten Teil kein Platz schon deshalb, weil das inhaltliche Schwergewicht sonst allzu sehr vom letzten Schluß gegen die Mitte gerückt würde.

Was Schütz hier will, läßt sich präzisieren:

Zwei Teile (mit Schwergewicht auf den zweiten Teil) zusammengefaßt zu einem höheren Ganzen; mit anderen Worten: einen Schwebezustand zwischen Steigerungsanlage und Gruppierung.

Die Gruppierung haben wir aufgezeigt (Seite 44), nun sei dargelegt, wie das „*wenn dein Sohn kömmt*" — dieser Satz, den wir inhaltlich als zu beiden Teilen beziehbar erkannt haben — auch musikalisch ein Bindeglied zwischen den beiden Teilen darstellt: (von *g*-moll aus analysiert):

		Teil I.			Teil II.		
		abc	abc	d	ef	ef	gh
Harmonik:	Stufen:	I—VII	VII—I	I—III	VII—VII	III—III	III—I
	Funktion:	^{o}T—^{o}Dp	^{o}Dp—^{o}T	^{o}T—^{o}Tp	^{o}Dp—^{o}Dp	^{o}Tp—^{o}Tp	^{o}Tp—T^{+}
	(nach Riemann)	1. Teil			2. Teil		

Betrachtet man den harmonischen Verlauf der ganzen Motette, so fällt auf, daß von den Unterteilen nur der zweite Stollen einen Tonikaschluß zeigt (und natürlich der Abgesang des zweiten Teiles [mit Durterz-Schluß]). Harmonisch zerfällt also die Motette in zwei Hälften, die je von T zu T führen. Nun wäre es zweifellos beim Stande der Schützschen Harmonik[1]) verfehlt, daraus zu folgern, der Sprachsatz d gehöre überhaupt gar nicht dem ersten Teil, sondern dem zweiten an, und sich dabei auf die merkwürdige Kürze zu berufen, die wir erwähnten, ihm also die Abgesangsstellung abzusprechen. — Die Wahrheit dürfte in der Mitte liegen: *d* ist zwar Abgesang im ersten Teil, aber ganz kurz gehalten, um zugleich als Einleitung zum zweiten Teil, als Bindeglied zwischen erstem und zweitem Teil, dienen zu können, was bei einer ausgedehnten Verarbeitung nicht möglich gewesen wäre. Die harmonische Abtrennung vom vorausgehenden kann bei Schütz noch keine entscheidende

[1]) Die tonale Einheit ist bei Schütz zwar bereits gefestigt, aber doch noch so stark von kirchentonartlichen Elementen durchsetzt, daß diese sich auch in der Formgliederung in bescheidenem Maße Gattung verschaffen.

Bedeutung haben; bedeutsamer erscheint die Anstiegbewegung im d-Teil, die direkt hinführt zum Ausbruch in das „*mit Freuden empfahen*".

An diesem Beispiel mag die Wechselwirkung zwischen rein-musikalischen und textbedingten Formstrebungen bei Schütz deutlich geworden sein und das Verweilen beim Einzelbeispiel seine Rechtfertigung finden.

Aus den besprochenen Beispielen dürfte die *Dehnungstechnik* Schützens innerhalb der Motette deutlich geworden sein, so daß wir dazu übergehen können, an Einzelbeispielen das zweite Mittel zu erläutern, mit dem Schütz einen Hauptteil als solchen heraushebt, — nämlich seine Verlegung in einen an sich hervorragenden Formteil. Wie schon gesagt, spielt in Fällen, wo der Hauptgedanke am Schluß des zu vertonenden Textes steht, wiederum die Barform die wichtigste Rolle. — Wir haben im Vorangehenden bereits gesehen, wie Schütz mit einer ganz verschiedenen Anzahl von Sprachsätzen immer wieder Barformen durchdringen läßt, indem er einer solchen bald die Anordnung a a a (1 Satz) oder ab ab b (2 Sätze) oder ab ab c (3 Sätze) oder abc abc def (6 Sätze) usw. gibt. In der sinnvollen Verteilung mehrerer Sprachsätze auf die Stollen und den Abgesang werden wir auch im folgenden das Wesentliche zu suchen haben; dabei werden wir auch wieder dem Bestreben Schützens begegnen, bald durch Dehnung und bald durch rasche Abfolge der einzelnen Sprachsätze einerseits Wesentliches von minder Wesentlichem zu unterscheiden und andererseits zugleich ein gewisses Gleichgewicht (in bezug auf die Längenausdehnung) der einzelnen Teile herzustellen.

Zunächst einige Beispiele für die Verlegung des Hauptgedankens in den Abgesang einer Barform. Hierfür können auch in diesem Zusammenhang die beiden Motettenchöre aus den „Sieben Worten" herangezogen werden, insofern man nicht die zweiteilige Anlage als überzeugende annimmt; ferner die Motette „*Die mit Tränen säen*" („Geistliche Chormusik" Nr. 10), wenn man den Sieg der Freude als Hauptgedanken gelten läßt.

An weiteren Beispielen seien die folgenden genannt: „Geistliche Chormusik" Nr. 11:

I.	*So fahr ich hin zu Jesu Christ*	a
	mein Arm tu ich ausstrecken,	b
II.	*So schlaf ich ein und ruhe fein,*	c
	kein Mensch kann mich aufwecken,	d
	denn Jesus Christus, Gottes Sohn,	e
III.	*der wird die Himmelstür auftun*	f
	mich führen zum ewigen Leben.	g

(5. Strophe des Kirchenliedes: „*Wenn mein Stündlein vorhanden ist*".)

Es handelt sich hier deutlich um drei Teile; sie sind im Choral selber schon als Barform angelegt, indem der II. Teil dort auf die gleiche Melodie wie die

von Teil I wiederholt wird (wie es für den protestantischen Choral typisch ist) und Teil III für sich mit neuen Motiven vertont ist. Diese Anlage übernimmt Schütz aber nicht etwa so, daß er den zweiten Teil auf die gleiche Melodie (bzw. mit gleicher Motivik verarbeitet) bringt. Nur der innendynamische Vorgang der Barform ist bei ihm vorhanden: dieser allerdings ist deutlich herausgearbeitet. Schütz übernimmt die Choralmelodie nicht, sondern tönt sie nur ganz leicht und frei zu Beginn an, indem Sopran I, Alt und Baß das der ersten Choralzeile entnommene aufsteigende g a h c (und gleich darauf Sopran II und Tenor die Verkleinerung in der Umkehrung: g f e d) bringen. Philipp Spittas Bemerkung (im Vorwort zu Bd. VIII, Seite VI der Schütz-Gesamtausgabe), wonach in Nr. 11 auf die Choralmelodie keine Rücksicht genommen sei, ist demnach in diesem Sinne zu berichtigen.

Der erste Teil der Motette bildet also den ersten Stollen:

ab ab b

wobei man im Zweifel sein kann, ob man das letzte b für sich absondern oder nur als Schlußerweiterung betrachten soll (vgl. 1. Teil der Motette: „*Die mit Tränen säen*“, Seite 42).

Der zweite Teil (= 2. Stollen) zeigt deutlicher Barform:

c c d

Der dritte Teil (= Abgesang) stellt sich folgendermaßen dar:

Das Bedürfnis Schützens, die Hauptteile einer Komposition möglichst in sich gleich aufzubauen, bestimmt ihm dazu, die drei Sprachsätze dieses Teiles wie zwei zu behandeln, d. h. er zieht die Sprachsätze f und g zusammen: während „*denn Jesus Christus Gottes Sohn*“ vom folgenden deutlich abgehoben erscheint, so sind: „*der wird die Himmelstür auftun*“, und „*mich führen zum ewigen Leben*“ fast wie in einem Zug, im gleichen Charakter, vertont. Der Grund, warum es nur „fast“ geschieht, liegt darin, daß Schütz im Verlaufe dieses Teiles, der den Hauptgedanken darstellt, den im engeren Sinne wesentlichsten Sprachsatz, nämlich eben den allerletzten:

mich führen zum ewigen Leben (g)

vom vorhergehenden ablöst und zum Schluß allein herrschen läßt. In dieser Entwicklung liegt der innendynamische Vorgang dieses Schlußteils, der deswegen besonders gewichtig erscheint, weil er selber Abgesang einer Barform (nämlich der ganzen Motette) ist.

Der Aufbau des dritten Teiles ist nicht ganz eindeutig, am ehesten so:

e fg | e fg | fg g g
= st st abg (?)
= St St Abg.

Somit wäre die ganze Motette eine (freilich nicht ganz schematisch reine) potenzierte Barform. — Für Schütz charakteristisch ist die Erscheinung, daß

im Hauptteil (also hier im Schlußteil-Abgesang) das ganze Textmaterial gleich zu Beginn hingestellt wird, um nachher ganz oder — wie in diesem Fall — in seinem wesentlichsten Teil wiederholt und weiterverarbeitet zu werden, während in den minder wichtigen Teilen (also hier in den beiden Oberstollen) die Aufstellung des Textes (und damit des motivischen Materials) erst allmählich geschieht; mit anderen Worten: während der wichtigste Teil Aufstellungen dieser Art liebt:

abc abc abc
oder ab abc b oder abc abc ccc usw.

so finden sich in den anderen Teilen häufiger Aufstellungen dieser Art:

a a b
oder ab ab cd usw.

Das läßt sich zwar nicht als feste Regel nachweisen, aber eine Neigung in dieser Richtung ist bei Schütz unverkennbar.

Diese Art der Textverarbeitung findet sich nicht nur bei Barformanlage des ganzen Werkes, sondern auch etwa da, wo von zwei Hauptteilen der zweite den oder die Hauptgedanken enthält (z. B. „Geistliche Chormusik" Nr. 1: „*Es wird das Zepter von Juda nicht entwendet werden*"; ferner ebenda Nr. 9: „*Herr, auf dich traue ich*").

Als weitere Beispiele für Barformen, in denen der Hauptgedanke im Abgesang liegt, mögen die folgenden stehen:

Nr. 8 aus den „Cantiones sacrae"

1. St: { *Calicem salutaris accipiam* a
et nomen Domini invocabo, b }

2. St: { *vota mea reddam tibi Domine* c
coram omni populo tuo d }

Abg: { *et misericordias tuas in aeternum cantabo* e }

Wir finden als typisches Kennzeichen von Steigerungsformen auch innerhalb der drei Hauptteile die Ineinanderkettung der einzelnen Sprachsätze. Immerhin lassen sich folgende Unterteilungen herauskristallisieren:

1. St: ab ab b

(Wir haben also wieder dieses Schema, das uns schon wiederholt begegnet ist und bei dem man im Einzelfall immer wieder im Zweifel sein kann, ob es sich um eine Barform handelt oder ob nur eine Schlußwiederholung vorliegt ab, abb.)

Der zweite Stollen zeigt ebenfalls Barform:

c c d

und der Abgesang, der am wenigsten klar untergegliedert ist, läßt ebenfalls eine solche durchschimmern

e e e

Der Sprachsatz e, der deutlich in zwei Hälften zerfällt (textlich) und also eine getrennte Verarbeitung — analog den beiden Stollen — ermöglicht hätte, wird von Schütz als Einheit vertont entsprechend seiner auf Seite 48 aufgezeigten Neigung, im Schluß- bzw. im Hauptteil die ganze Textmasse zusammenzufassen und erst dann zu Wiederholungen zu greifen. Daß für Schütz der Sprachsatz e wirklich Hauptsache des ganzen Textes ist, das verrät deutlich die (gegenüber den einzelnen Stollen) breitere Verarbeitung, die Dehnung dieses Schlußteils, der trotz seines kürzeren Textes ausgedehnter erscheint als die einzelnen Stollen.

Überblicken wir die ganze Motette, so haben wir übrigens eine potenzierte Barform:

1. St:	ab	ab	b =	st	st	abg
2. St:	c	c	d =	st	st	abg
Abg:	e	e	e =	st	st	abg

Bemerkenswert ist noch, wie Schütz im (Ober-) Abgesang gegen den Schluß hin nicht, wie das häufig erscheint, die zweite Texthälfte — in diesem Falle also die Worte: „*im aeternum cantabo*" — herauslöst um mit ihnen die Schlußkrönung durchzuführen, sondern wie er nur das eine letzte Wort „*cantabo*" ablöst, um es in den im übrigen vollständig durchgeführten Sprachsatz hineinrufen zu lassen. („Ruftechnik" vgl. Seite 11 f.)

In dem Madrigal „*Quella damma son io*" (Nr. 11, Bd. IX) ist der Hauptgedanke:

viva se tu m'accogli
morta se mi ti togli

Abgesang einer über das ganze Madrigal gebreiteten Barform:

1. St:	ab	ab	ab =	st	st	abg
2. St:		cd	cd =	zweiteilig		
Abg:	ef	ef	ef =	st	st	abg

Die beiden Stollen sind hier nicht in sich gleich gebaut. Der Grund liegt wohl einzig darin, daß ihr Text, die beiden Verse:

che senza esser attesa
son da te vinta e presa

gegenüber den beiden obgenannten Schlußversen und dem eindringlichen Anruf der beiden ersten Verse (1. Stollen):

Quella damma son io
crudelissimo Silvio

weniger bedeutsam erscheinen. Diese an sich unbedeutende Einzelheit sei deshalb hier erwähnt, weil es doch nahe gelegen hätte, den symmetrischen, ganz einfachen Aufbau des Gedichtes (nämlich die sechs Siebensilber mit dem Reimschema:

aa
bb
cc)

auch zu einem analogen musikalischen Aufbau zu benutzen[1]). Daß Schütz das nicht getan hat, zeigt wie ihm weniger das volkstümlich schlichte, das liedmäßige am Herzen liegt, als vielmehr das subtile Abwägen und Darstellen der inhaltlichen Gewichtigkeitsverhältnisse. Wir müssen auch hier wieder sein Feingefühl gegenüber dem Textinhalt bewundern: die mittleren, zwei minder bedeutenden Verse erhalten die kürzeste Verarbeitung. Vielleicht mag außerdem die schlichte zweiteilige Anlage des zweiten Stollens auch darin noch eine weitere Erklärung finden, daß Schütz der Unterbarform des Hauptabgesangs dadurch eine stärkere Wirkung sichern will, daß er ihr einen mehr in sich ruhenden Teil vorausschickt.

Es ist aber auch möglich, in dieser Anordnung von:

3 — 2 — 3

Teilen ein Hinneigen zu einer Gruppierungsform zu erblicken, bei der die beiden Eckteile — entsprechend ihrer Ausdehnung und Anlage als Barformen — als die beiden wesentlichen Teile zu gelten haben.

Die Probleme, die wir hier berühren, betreffen im Grunde nichts anderes als die Durchkreuzung statischen und dynamischen Empfindens, und es muß auch hier wieder betont werden, daß ein Entscheid darüber, welches der beiden Prinzipien im Einzelfalle vorliegt, nicht möglich ist. Wir müssen uns damit begnügen, die Spannung zwischen den beiden Polen zu beobachten.

Die Oberbarform ist in diesem Madrigal also nicht scharf ausgeprägt, dagegen sind es deutlich die Unterbarformen des ersten und dritten Teiles.

1. Teil: ab ab ab
= st st abg.

Der 1. Stollen ist dreistimmig: Sopran I, Sopran II, Alt.
Der 2. Stollen ist ebenfalls dreistimmig: Alt, Tenor, Baß.
Der Abgesang ist fünfstimmig: alle Stimmen vereinigt.

Ganz genau gleich gebaut erscheint der dritte Teil, während der zweite Teil, der keinen Steigerungsgedanken enthält, beide Unterteile 5-stimmig behandelt.

In Nr. 26 der „Cantiones sacrae" sehen wir noch einmal ein Beispiel von Barform mit Hauptgedanken im Abgesang, wenn schon zu sagen ist, daß es sich hier um einen Grenzfall handelt, indem der folgende Text nicht unbedingt

---

[1]) Die Gleichgültigkeit gegenüber der literarischen Formstruktur ist allerdings ein wesentliches Stilmerkmal des polyphonen Madrigals überhaupt. In einem Falle wie diesem, wo Textform und Inhalt in ganz primitiver Art konform sind, wäre eine einfache Anlehnung an jene das unmittelbar Gegebene gewesen. — Die Einwirkung der textinhaltlichen auf die musikalische Gliederung ist in den italienischen Madrigalen von Schütz nicht zu übersehen, doch bedeutend weniger scharf ausgeprägt als in denjenigen Motettenwerken, die nach seiner Auseinandersetzung mit der Monodie entstanden sind. Monteverdis spätere Madrigalbücher zeigen in diesem Sinne bezeichnenderweise stärker „monodische" Elemente.

eine Verlegung des Schwergewichtes auf die beiden Schlußsätze verlangt; aber die schon wiederholt erwähnte Neigung Schützens, Barformen über eine Motette streichen zu lassen, legt eine gewichtigere Behandlung des Schlusses nahe. Es ist nicht immer eindeutig zu entscheiden, ob der musikalische Formgedanke (Barform usw.) Ausgang der Gestaltung ist oder der Textinhalt, — wie ja überhaupt die Barform nach Lorenz literarisch vorgebildet war.

Der Text von Nr. 26 lautet:

1. St:	*Domine*	a
	non est exaltatum cor meum	b
2. St:	*neque elati sunt*	c
	oculi mei	d
Abg:	*neque ambulavi in magnis*	e
	neque in mirabilibus super me	f

Der Abgesang ist in üblicher Weise breiter gehalten als die beiden Stollen (was sich zum Teil allerdings aus den etwas längeren Sprachsätzen ergibt): weitergeschwungene Koloraturen, belebtere Stimmführung charakterisieren ihn als gewichtigen Teil. — Im ersten Stollen ist die breite Behandlung des Anrufes „*Domine*" beachtenswert: sie ist erstens vom Worte bedingt, vor allem aber formal, indem Schütz bemüht ist, jeden der drei Hauptteile in sich gleich aufzubauen, nämlich als Barform, wobei jeder Stollen und (mit Ausnahme desjenigen des dritten Teiles, der das bei Schlußsteigerung übliche ab, ab, b zeigt) jeder Abgesang ein Sprachsatzpaar umfaßt, also den Typ ab, ab, ab aufweist; dem einzelnen Wort „*Domine*" mußte also in der Vertonung das Gewicht eines ganzen Sprachsatzes zuerteilt werden.

Die ganze Motette weist, wie aus dem Gesagten hervorgeht, eine potenzierte Barform auf:

1. St:	ab	ab	ab =	st	st	abg
2. St:	cd	cd	cd =	st	st	abg (stark verzahnt)
Abg:	ef	ef	ef =	st	st	abg.

(1. und 2. Hauptstollen ineinanderfließend.)

Als Anlehnungen an die Barformen sind auch solche Typen zu bezeichnen, die bei einer durch den Text bedingten vierteiligen Anlage, in der der Schlußteil den Hauptinhalt aufweist, diesen wie einen Abgesang behandeln, d. h. in ihn die Hauptauslösung verlegen und gewöhnlich auch ausdehnen, meist selber wieder zu einer Barform. Z. B.: „Geistliche Chormusik" Nr. 9: „*Herr auf dich traue ich*".

Der Text besteht aus vier Abschnitten, die musikaiisch folgendermaßen verarbeitet sind:

1.	ab	ab	b	oder:	ab	abb
2.	cd	cd	e			
3.	ffg	fg				
4.	hik (k)	hi(i)h	ik			

Der erste und dritte Teil enthalten also je zwei Sprachsätze, der zweite und vierte Teil je drei Sprachsätze. Schütz benutzt dies jedoch in diesem Falle nicht zu einer symmetrischen Anlage, denn er geht nicht von einer Gruppierungs- sondern von einer Steigerungsidee aus, der vierte Teil soll die Krönung bringen. Die im allgemeinen von Schütz vorgezogene Teilung in 2 × 2 einander entsprechende Teile wird zugunsten der Steigerungsidee verlassen (sie schimmert nur in der harmonischen Anlage noch durch: Teile 1—2 führen von T zu T und ebenso die Teile 3—4; aber wie um ein Gegengewicht zu schaffen, hat Schütz die Kadenzierungen am Schlusse von Teil 1 und 3 um so kräftiger ausgeführt).

Teil 4 mit seiner breit angelegten Vertonung und mit der typischen (Seite 47 erläuterten) Art der Textmasseaufstellung eines Hauptteils stellt sich wie ein als (Barform unterteilter) Abgesang dar, dem in diesem Falle einmal drei Stollen (die Teile 1—3) vorausgehen:

1. St — 2. St — 3. St — Abg.

eine Anordnung, der wir auch sonst gelegentlich bei Schütz begegnen (vgl. „Cantiones sacrae", Nr. 4, Seite 60).

Oft wenn rein äußerlich betrachtet das gleiche vorzuliegen scheint, wie beispielsweise in Nr. 7 der „Geistlichen Chormusik", wo von vier Teilen ebenfalls der Schlußteil offensichtlich den Hauptgedanken enthält und eine gedehnte Verarbeitung mit deutlicher Schlußsteigerung erfährt, — da liegt in Wirklichkeit der ganzen Motette doch kein Steigerungsgedanke zugrunde, sondern eine Gruppenordnung von 2 × 2 Teilen, basierend auf den zwei Versen: Matthäus, Kap. 8,11 und 12, deren erster von denen, die im Himmelreich sitzen werden, spricht, deren zweiter aber von denen berichtet, die an dem Orte sein werden, wo „*Heulen und Zähneklappen*" herrscht. Ein emotionales Moment bedingt die Vorzugsbehandlung, die hier eben dieser letzte Sprachsatz („*da wird sein Heulen und Zähneklappen*") erfährt; außerdem aber schließt Gruppenordnung eine kleine Schlußsteigerung (verbunden mit Dehnung) nicht aus; die dynamischen Kräfte fehlen nirgends in der Musik ganz, und gerade wo sie im Verlaufe eines Werkes mehr in die Untergründe verdrängt worden sind, suchen sie gegen den Schluß hin wieder stärker vorzubrechen (vgl. die sogenannte Coda in der klassischen Sonate![1]).

Als ein Kriterium, ob eine vierteilige Gruppenform oder eventuell eine erweiterte Barform vorliege, kann außerdem das Vorherrschen oder Zurücktreten von Unterbarformen (also von Barformanlage jeden Teiles) gelten. Im obigen Beispiel läßt sich mit Deutlichkeit nirgends eine Barform nachweisen, also ist damit ein weiterer Anhaltspunkt gegeben, daß es sich wirklich um eine symmetrische Gruppierung von 2 + 2 Teilen handelt. An wenigen Beispielen soll im folgenden nun noch gezeigt werden, wie eine Heraushebung

[1]) Siehe E. Kurth, Bruckner, S. 465, Anm. 2.

von inhaltlich wesentlichen Teilen gelegentlich auch einfach durch die besondere geistige Haltung des betreffenden Teiles oder durch eine musikalische Verarbeitung, die sich von der der übrigen Teile abhebt, erreicht wird, — und zwar bleiben wir auch hier vorerst beim Motettentypus.

Aus den „Zwölf geistlichen Gesängen" (Bd. XII) greifen wir Nr. 4, und zwar dessen zweiten Teil, heraus. Schütz gliedert die Textmasse wie folgt:

A { a *Desselbigen gleichen*
b *nahm er auch den Kelch nach dem Abendmahl*
c *danket und gab ihnen den und sprach:*

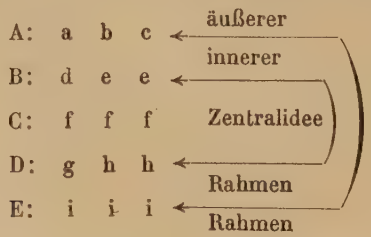
B { d *Nehmet hin*
e *und trinket alle daraus,*

C { f *dieser Kelch ist das heilige Testament in meinem Blut,*

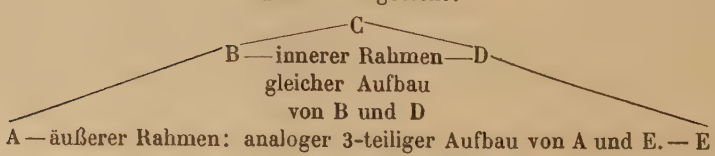
D { g *das für euch vergossen wird*
h *zur Vergebung der Sünden,*

E { i *solchs thut,* (α) *so oft ihrs trinkt,* (β) *zu meinem Gedächtniß* (γ)

Dieser Prosatext zerfällt in einen erzählenden Teil (A) und in die Jesus-Worte (B-E); aus diesen nun hebt sich eines besonders heraus: „*dieser Kelch ist das heilige Testament in meinem Blut*". Dies Wort ist für Schütz der Mittelpunkt, die Zentralidee der ganzen Komposition. Um diesen einen Gedanken ordnet er den ganzen übrigen Text symmetrisch an. Nicht die Zweiteilung in direkte und indirekte Rede ist hier Ausgang für die Formgestaltung, sondern vom Zentralgedanken aus wird die Form bestimmt und die sinnvolle Einordnung der übrigen Textteile steht erst in zweiter Linie. Eine schematische Darstellung mag den Formgedanken aufzeigen, der seinen Ursprung möglicherweise in bildlichen Darstellungen der Abendmahlszene hat, bei denen Christus mit dem Kelch häufig in der Mittelachse des Bildes erscheint, während die Jünger symmetrisch zu beiden Seiten des Erlösers angeordnet erscheinen. Schützens Komposition baut sich folgendermaßen auf:



anders dargestellt:



Teil C ist also „*Zentralidee*“ und als solche erscheint sie herausgehoben durch die Zentralstellung innerhalb der fünfteiligen Gruppenanordnung, im wesentlichen aber erhält sie ihre Sonderstellung durch den ganz eigenen mystischen Ton, das Schwebende im musikalischen Ausdruck und den fast an ein entrücktes Psalmodieren erinnernden Tonfall, dessen Eigenart noch durch den nur in diesem Zentralteil vorkommenden Klangfarbenwechsel gehoben wird: zu Beginn singen die drei oberen Stimmen (Sopran, Alt und Tenor), dann die drei unteren (Alt, Tenor und Baß) und erst am Schluß vereinigen sie sich. In dieser (an Wechselchörigkeit gemahnenden) Anlage liegt auch ein natürlicher Steigerungsgedanke, eine Barform angedeutet; um mehr als eine Andeutung handelt es sich aber hier nicht: Intensivierung, Zielstrebigkeit widerspräche dem Sinn der entrückt schwebenden Stelle.

Die Teile B und D, die den *inneren Rahmen* bilden, sind in sich gleich gebaut (vgl. 1. Schema), obschon der Text eine gleichartige Behandlung kaum vorzeichnete; aber Schütz will eben dadurch, daß er die Rahmenteile symmetrisch anlegt, die zentrale Gruppenordnung deutlich werden lassen. B und D entsprechen einander aber auch in der wunderbar dunkelnden, schmerzlichen Stimmung, die sie um den Kern des Stückes (C) breiten[1]). — Auch der *äußere Rahmen* (die Teile A und E) zeigt Symmetriestreben: die beiden Teile sind je dreiteilig angelegt, obschon auch hier keine textliche Nötigung bestand. Teil A enthält die indirekte Rede (die drei ungleichen Sprachsätze a b c), er bildet also zugleich eine Einleitung, Teil E aber — mit den zusammenfassenden Schlußworten Christi — den Ausklang. Die Anlage dieser beiden Teile stellte mannigfaltige Aufgaben: erstens sollten sie die eben genannte Funktion erfüllen, dabei zweitens als äußerer Rahmen wirken, d. h. sowohl unter sich analog aufgebaut, wie auch vom inneren Rahmen abgehoben sein, eine Forderung, die dadurch erfüllt erscheint, daß innere und äußere Rahmenteile zwar je dreiteilig aufgebaut, die inneren aber den Typus m n n aufweisen, während die äußeren andere (in sich nicht gleiche, entsprechend der verschiedenen Funktion) dreiteilige Typen, nämlich A = a b c und E = i i i bringen. Die Unterschiedlichkeit im inneren Aufbau von A und E mag allerdings vielleicht mehr in der ganz verschiedenen, — auch verschieden langen — Textvorlage bedingt sein: der E-Teil enthält ja nur einen Sprachsatz, (während der Text von A sich relativ leicht in drei zerlegen ließ): eine Zerreißung in die unselbständigen Unterteile α, β, γ (vgl. Seite 54) widerstrebte Schütz offenbar. Um Ähnlichkeit, aber nicht Gleichheit, zu schaffen, wiederholt nun Schütz im E-Teil den ganzen Sprachsatz dreimal:

	i	i	i
statt:	(α)	(β)	(γ)

[1]) E. Kurth, „Romantische Harmonik“, 2. Aufl. S. 470, Anm. 1, weist auf diese mystische Eindunkelung hin.

eine Anlage, die uns aus Schlußteilen wohlbekannt ist und die (vgl. Seite 48) wohl auch dann auftreten würde, wenn α, β und γ selbständige Sprachsätze wären. Diese dreiteilige Anlage des E-Teiles stellt sich einerseits als typische breite Schlußteilanlage dar, ihre Aufgabe besteht aber hier nicht darin, einem Hauptgedanken mittels der Barform einen krönenden Abschluß zu geben: nicht einer Steigerung, sondern einem Abbau dient sie, Ausklang, Rückrundung schafft hier Schütz, dem es vor allem darauf ankommt, die Motette im Mittelteil der fünfteiligen Gruppenform gipfeln zu lassen; — da die *Zentralidee* aber nicht außendynamischer Höhepunkt ist, kann nicht zu ihm hin eine geradlinige Steigerung und von ihm aus zum Schluß ein langsamer Abbau führen: Schütz greift deshalb zu der Idee des doppelten Rahmens, also zu einer ausgesprochenen Gruppenform und verlegt das sinnfällige Abbauen erst in den Schlußteil E (der zugleich dem äußeren Rahmen angehört[1])).

Diese Motette mit ihren komplizierten textlichen Voraussetzungen stellt ein Musterbeispiel dar für die formale Meisterschaft Schützens: eine einfache Gruppen- oder Steigerungsform umgreift das Ganze, während die subtilen Textbeziehungen, das Hervor- und Zurücktreten von Einzelheiten im inneren Aufbau der Unterteile und deren gegenseitigem Verhältnis Ausdruck findet.

Wesentlich primitiver erscheint die Sonderung von Haupt- und Nebenteil in einem Stück wie der schon genannten Motette Nr. 1 aus der „Geistlichen Chormusik" (Bd. VIII). Vgl. auch Seite 49.

I.	*Es wird das Scepter von Juda nicht entwendet werden,*	a
	noch ein Meister von seinen Füßen	b
	bis der Held komme	c
	und demselben werden die Völker anhangen.	d
II.	*Er wird sein Füllen an den Weinstock binden*	e
	und seiner Eselin Sohn	f
	an den edlen Reben.	g

(I. Mose 49, 10—11.)

Inhaltlich ergeben sich ohne weiteres die bezeichneten zwei Teile (I und II), aber keiner kann unbedingten Anspruch darauf machen, Hauptteil zu sein, und daraus ergibt sich für Schütz, der immerhin dem schönen Bilde des zweiten Teiles den Vorzug gibt, eine Behandlungsweise, die stärker die Gegenüberstellung der beiden Teile betont als eine durchgängige Steigerung und Heraushebung des Schlußteiles. Schütz dehnt zwar den zweiten Teil, so daß er trotz des kürzeren Textes ungefähr die gleiche Ausdehnung erhält wie der erste Teil, er läßt auch, gegenüber der Reihung des ersten Teiles:

I: a b c d

---

[1]) Die ganze Rahmenidee strebt nach einem *statischen* Formprinzip; da aber Musik keine Augenkunst ist, keinen Simultanüberblick, sondern einen Ablauf darstellt, mußte eine Auseinandersetzung mit dem *dynamisch* durchstreifenden Formprinzip erfolgen.

eine Barform im zweiten Teil vordringen:

II:	efg	efgfg	fgg
=	st	st	abg

(über die typische Schlußteilanordnung der Sprachsätze vgl. wieder Seite 48), aber die „Vorzugsbehandlung" des zweiten Teiles hält sich in ziemlich engen Grenzen schon dadurch, daß die innere Haltung des zweiten Teiles gegenüber dem ersten keine wesentlich unterschiedliche ist. — Die genannte besondere und abweichende innere Verarbeitung steht im Dienste der Hebung, der Intensivierung des zweiten Teiles — und aus diesem Grunde steht das Beispiel an dieser Stelle — aber sie will hier nicht Gleichgewichtsstörung zwischen den Teilen, nicht eigentlich Heraussonderung des einen, sondern stellt das Gleichgewicht gegenüber dem längeren ersten Teil her und darüber hinaus nicht viel mehr als jenes leichte Übergewicht, das ein Schlußteil (auch ohne textliche Motivierung) im allgemeinen besitzen muß, wenn er in der Wirkung nicht abfallen soll gegen den oder die vorangehenden Teile. Aus diesem Grunde wirkt auch ein Abbauen, wie wir es im vorigen Beispiel — der Abendmahlszene — gesehen haben, so stark: es wird als Ausnahme empfunden, als besonderes formales Mittel im Dienste einer Idee.

Der Grund, weshalb Schütz nicht — wie man eher annehmen möchte — den ersten Teil der eben analysierten Motette, die Prophezeiung, zum Hauptteil ausersehen hat, liegt darin, daß diese Motette nicht für sich allein steht, sondern daß ihr noch ein „anderer Teil" nachfolgt, der die Fortsetzung des 11. und den 12. Vers aus I. Mose 49 bringt. Der Prophezeiungsteil wird dadurch zu einer Art Einleitung, bzw. zur Voraussetzung von drei nachfolgenden Bildern, deren erstes eben der zweite Teil unserer Motette darstellt. Trotzdem ist die Motette formal in sich abgeschlossen (vgl. auch Seite 60 f.).

Wir haben die Fülle der Formerscheinungen innerhalb der motettenhaften (bzw. madrigalischen) Schreibweise bei Schütz zu fassen gesucht, indem wir von den Gegenpolen Text und Musik ausgegangen sind und indem wir im speziellen die Mittel für die Heraushebung von Hauptgedanken betrachtet haben; dies letztere darum, weil die Beziehung von Haupt- und Nebenteilen für den Formaufbau bei Schütz im allgemeinen von wesentlicher Bedeutung ist.

Bisher wurden die Seite 36 genannten drei „Techniken" eingehender behandelt, und wir haben dabei gesehen, daß sie weder scharf voneinander zu sondern sind, noch daß immer entscheidbar ist, was Ausgangs-, was Folgeerscheinung ist. Die Analyse kann auch in den meisten Fällen keine Antwort geben auf die Frage, inwieweit Schütz bewußt eine Form nach diesen oder jenen Gesichtspunkten, mit dieser oder jener Technik aufgebaut habe. Im allgemeinen wird man einen geringen Grad der Bewußtheit anzunehmen haben. Technische Anweisungen über Fugen, Kanon, doppelten Kontrapunkt finden

wir in den theoretischen Schriften vor und in Schützens Zeit, aber für die eigentlichen Probleme der Form gibt ein Traktat wie z. B. die „Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard“[1]) ebensowenig Hinweise, geschweige denn Aufklärung, wie irgendein anderer dieser Zeit. — Wir sind somit einzig auf die Beobachtung des Verhältnisses von Text und Musik angewiesen, wobei wir im folgenden nicht überall die typischen Verhältnisse finden werden, die wir im bisherigen herauszustellen versucht haben. Wir werden vielmehr oft einen Formverlauf finden, der einmalig ist, sich an keinen Grundtypus hält und darum um so mehr aus den polaren Ausgangsprinzipien zu verstehen ist. Dazwischen finden wir natürlich auch wieder Formen, bei denen zwar eine gewisse Anlehnung an Grundtypen vorhanden ist, im übrigen aber ein einmaliger, aus besonderen textlichen Voraussetzungen herstammender Formgedanke vorherrscht. Scharfe Grenzen sind auch hier nicht zu ziehen.

Wir betrachten zunächst noch einige Beispiele solch einmaliger Formgedanken, um dann überzugehen zu Beispielen, in denen rein musikalische Formen nicht mehr inhaltlich gestützt sind, sondern wo eine Textmasse ohne Sonderung von Haupt- und Nebengedanken vertont wird und die musikalische Form nur dem Zusammenhalt, der Einheit des Aufbaues dient.

„Cantiones sacrae“, Nr. 12: Der Text stammt aus dem Canticum Canticorum, 4,9 und lautet:

a *Vulnerasti cor meum*
b *filia charissima*
c *in uno oculorum tuorum*
d *in uno crine colli tui.*

Schütz liegt hier nichts daran, die vier Sprachsätze rational in 2 + 2 zu gliedern und etwa eine wohlausgewogene Gruppenform zu bilden, die sich scheinbar als natürlichste darbietet. Wir haben hier wieder einen Fall emotionaler Textauffassung: die Worte „*vulnerasti cor meum*“ sind für Schütz das Wesentliche, und da sie am Anfang des Textes stehen, also nicht in üblicher Weise etwa als Abgesang, als Krönung der ganzen Motette erst erscheinen können, so schafft Schütz eine eigene, neuartige Form: er setzt das „*Vulnerasti cor meum*“ mit jedem der nachfolgenden Sprachsätze in Beziehung. Leichtentritt, der in seiner „Geschichte der Motette“ auf dieses „neue Prinzip“ aufmerksam macht[2]), bemerkt dazu, daß sich eine Vorerscheinung in dem berühmten „Lamento d'Arianna“ von Monteverdi finde und daß hier eine freie Übertragung auf die Motette vorliege. — Auch wenn man die Möglichkeit eines

[1]) „Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard“, eingeleitet und herausgegeben von Josef Maria Müller-Blattau. (Breitkopf & Härtel, Leipzig 1926.)

[2]) Hugo Leichtentritt, „Geschichte der Motette“, S. 331 f. (Breitkopf & Härtel, Leipzig 1908).

Einflusses[1]) zugeben kann, so muß doch gesagt werden, daß es für Schütz kaum eines Vorbildes bedurft hätte, um zu dieser Formidee zu gelangen; sie liegt durchaus im Bereiche dessen, was Schütz auch ohne Vorbilder aus sich selbst heraus an Formideen schafft. — Von besonderer Bedeutung erscheint nun aber die Tatsache, daß Schütz den immerhin kühnen Formgedanken mit einem anderen, altgewohnten verbindet, indem er nämlich die ganze Motette deutlich als Barform anlegt (sogar mit einem starken Hinstreben der Unterteile wieder zu Barformen, so daß sich das Ganze eigentlich als potenzierte Barform darstellt).

St:	st	st	abg	$^{o}T—^{o}Tp$	11 „Takte“	Die Unterbarformen
St:	st	st	abg	$^{o}T—T^{+}$	8 „	
St:	st	st	abg	$^{o}T—^{o}T$	20 „	z. T. verfließend.

Hier eine Barform, also einen Steigerungsgedanken vorzufinden, kann nur dann überraschen, wenn man die Sprachsätze b c und d auf ihre Eignung zu einer Anlage in Stollen und Abgesang betrachten zu müssen glaubt; dann würde man allerdings nicht recht verstehen, daß der Sprachsatz d: „*in uno crine colli tui*“ mehr Gewichtigkeit haben solle (als Abgesang) als die übrigen. Man könnte allenfalls annehmen, es handle sich um ein Beispiel von Barform ohne innere Begründung durch den Textinhalt (wir haben solche innerhalb von Unterteilen einer Formanlage auch schon gefunden; meist sind sie freilich wenigstens als Analogie- oder Symmetriebildung sinnvoll!). — In diesem Falle ist aber für Schütz, wie schon erwähnt, nur der Satz „*vulnerasti cor meum*“ wesentlich, und trotz madrigalesker Behandlung der einzelnen Worte (*crine colli*!) will er nur diesem einen Grundgedanken durch die Barform intensivsten Ausdruck geben. Auch die Tatsache, daß am letzten Schluß nicht das „*vulnerasti*“-Motiv, sondern das „*crine colli tui*“ herrscht, spricht nicht gegen das oben Gesagte: mit dem ekstatischen Jubilieren des „*crine colli*“-Motives übersteigert Schütz das affektive „*Vulnerasti*“; er arbeitet in feinsinnigster Weise mit Gegensatzmotivik, denn die Verwundung des Herzens wird von Liebenden ja zugleich als Beseligung empfunden, — und deshalb schließt Schütz auch mit dem jubilierenden „*crine colli*“-Motiv.

Nur scheinbar der gleiche Formgedanke wie in dieser Motette liegt in Nr. 4 der „Cantiones sacrae“ vor, wo das „*Quid commisisti*“ ebenfalls mit verschiedenen Sprachsätzen in Verbindung gebracht ist, aber hier handelt es sich um eine Frage, deren Wiederholung im zweiten Teil der Motette notwendig ist, die also auch im Text schon wiederholt war, und nicht wie bei dem Beispiel aus dem hohen Lied nur um eine affektive Wortwiederholung, die wohl gut möglich, nicht aber unbedingt notwendig war. Das Gesagte wird deutlich, wenn man den Text für sich allein betrachtet:

[1]) Von Monteverdis Seite darf er als besonders wahrscheinlich gelten.

a	*Quid commisisti*	1. Frage
b	*o dulcissime puer*	= 1. Stollen
c	*ut sic judicareris?*	
a	*quid commisisti*	2. Frage
d	*o amantissime juvenis*	= 2. Stollen
e	*ut adeo tractareris?*	
f	*quod scelus tuum,*	4 Fragen
g	*quae noxa tua,*	= Abg.
h	*quae causa mortis,*	
i	*quae occasio tuae damnationis?*	

Als Gesamtform drängt sich die im Texte vorgebildete Barform auf: jeder der beiden Stollen beginnt mit der Frage „*Quid commisisti*“ und die gedrängteren, erregteren Fragen (f, g, h, i) ergeben den Abgesang. Besonders interessant erscheint noch eine Einzelheit in dieser Motette: Im ersten Stollen finden wir die erweiterte Barform (vgl. Seite 53).

	1. st —	2. st —	3. st —	abg
nämlich:	ab —	ab —	ab —	cc

Ein dreimaliger fragender Anruf ist zwar nicht gerade etwas Außergewöhnliches, aber hier steht er doch nicht für sich allein, sondern gehört zusammen mit dem „*ut sic judicareris?*“ Daß Schütz nicht *a* allein wiederholt, bedarf kaum einer näheren Erörterung: a und *b* gehören engstens zusammen, während c als Abgesang gesondert werden kann. Auch ohne textinhaltliche Veranlassung liebt ja Schütz bei Unterbarformen die Anordnung ab, ab, cc; auf seine Neigung, Motivpaare zu bilden, wurde schon wiederholt hingewiesen.

Daß Schütz hier nicht zu der gewohnten Anordnung griff, erklärt sich wohl daraus, daß ihm in der Frage „*quid commisisti?*“ der Grundaffekt des ganzen Stückes ausdrückbar erschien. Um trotz der das Ganze überstreichenden Barform diesen Anfangsteil (der inhaltlich eigentlich alles vorausnimmt) etwas zu betonen, geht er in der Wiederholung über das gewohnte Maß hinaus, — er wiederholt also nicht nur zweimal (wie die Unterform es an sich schon verlangen würde), sondern eben dreimal. Ob die dadurch entstehenden vier Unterteile (nämlich 3 St + 1 Abg) eventuell auch in einer Symmetriebeziehung zu den vier Sprachsätzen des Schlußteiles stehen sollen, wird kaum zu entscheiden sein.

Die obige Motette ist die erste einer Reihe von fünf Motetten, deren letzte die Seite 49 f. besprochene Nr. 8 „*Calicem salutaris accipiam*“ darstellt. Carl v. Winterfeld, der die Motettenreihe bespricht[1]) geht noch von der irrigen (von Ph. Spitta berichtigten[2]) Annahme aus, Schütz habe sich den Text zu dieser Folge selber zusammengestellt; sie als Einheit aufzufassen,

---

[1]) Karl v. Winterfeld, „Joh. Gabrieli und sein Zeitalter“, Bd. II, S. 170 ff. (Berlin 1834).

[2]) Vorwort zu Bd. IV der Gesamtausgabe von Hch. Schütz; S. XI.

liegt daher für ihn näher als für uns, die wir wissen, daß der Text den „Mediationes Divi Augusti“ entnommen ist und von Schütz in den „Geistlichen Concerten“ Bd. VI in deutscher Übertragung (von Johann Schwayger 1585) in etwas anderer Zusammenstellung komponiert wurde (Bd. VI, II, 2), womit die Einheit des Textes zwar nicht in Frage gestellt ist, die Herauslösung und Einzelbetrachtung der Motetten Nr. 4—8 der „Cantiones sacrae“ aber immerhin gerechtfertigt erscheint. Winterfeld sagt zwar, sie seien „durch innere Beziehungen verknüpft“, das Ganze bewege sich innerhalb des phrygischen Ton umfanges und der Schlußteil (also Motette Nr. 8) befestige das Phrygische wieder besonders stark, nachdem die vorangehenden Teile stärkere Ausweichungen gebracht hätten; — es läge also nahe, die fünf Motetten auch in formaler Beziehung als Einheit aufzufassen. Eine solche nachzuweisen, dürfte aber kaum gelingen, wie sich denn überhaupt bei solchen Folgen von Motetten und Concerten (auch da wo sie mit prima, seconda, tertia, quarta pars usw. bezeichnet sind) bei Schütz keine durchgehenden Formgedanken finden[1]), ebensowenig auch ein künstlerisches Kontrastprinzip. Wo man gelegentlich Kontraste oder eine Art Gruppierung oder auch Steigerung zu entdecken glaubt, da bleibt doch der Zweifel bestehen, ob es sich nicht bloß um eine Zufallsanordnung handle, oder doch um eine Anordnung, die sich, ohne künstlerische Absicht, von selbst aus der Aufeinanderfolge der in sich sinnvoll aufgebauten Einzelstücke ergibt[2]). Eigentliche, über mehrere Stücke greifende Formgedanken lassen sich aber kaum aufweisen. Auch Stücke wie z. B. die Intermedien der „Historia von der Geburt“ oder Chöre aus den Passionen stellen sich, unbeschadet ihrer gliedernden Rolle innerhalb des Gesamtwerkes, für die Formbetrachtung natürlich als selbständige Einzelstücke dar.

Kehren wir nochmals zu der Motettenfolge, deren letztes Stück Nr. 8 der „Cantiones sacrae“ bildet, zurück, so mag man etwa in dem über einen einzigen — den bedeutsamsten Sprachsatz: „*et misericordias tuas in aeternum cantabo*“ krönend aufgebauten Abgesang (vgl. Seite 49 f.) zugleich eine Art Abgesang, Schlußkrönung der genannten Motettenreihe erblicken, aber auch das genügt nicht, daß man von einem durchgehenden Formgedanken sprechen könnte; ebensowenig in der concertanten Charakter tragenden Motettenfolge Nr. 33—35 der „Cantiones sacrae“, wo zwischen zwei vierstimmige eine dreistimmige Motette (Nr. 34: „*Quoniam non est in morte*“) gestellt ist. — Wir

---

1) Die Aufführungspraxis (Stellung vor und nach der Predigt) schließt eine solche Annahme, wenigstens für ausgedehntere Stücke, im allgemeinen von vornherein aus.

2) Das Recht zur Heraussonderung der Einzelstücke für die formale Betrachtung leitet sich natürlich nicht etwa aus einem Zweifel an der geistigen Einheit der mehrteiligen Motetten bzw. Motettenfolgen ab. Diese steht außer Frage. Die Fügung von fünf der „Zwölf geistlichen Gesänge“ (Bd. XII) zu einer „deutschen Messe“ stellt schon der Herausgeber Christof Kittel durch seine Anordnung fest. Eine Neuausgabe von R. Holle (bei Schott) erschien denn auch unter der ausdrücklichen Betitelung „Deutsche Messe“.

werden also auch im folgenden zwar auf solche und ähnliche Ansätze (wo sie überhaupt vorhanden sind) zu achten haben, im übrigen aber wie bisher die einzelnen „Nummern" für sich gesondert betrachten können.

Die Reihe der Beispiele von einmaligen, textbedingten Formen innerhalb der motettischen Schreibweise setzen wir fort mit Nr. 6 aus der „Geistlichen Chormusik", deren Text folgendermaßen lautet (Röm. 14, 7 und 8):

I.	A.	*Unser keiner lebet ihm selber*	a
		und keiner stirbet ihm selber.	b
II.	B.	*Leben wir, so leben wir dem Herren;*	c
	C.	*sterben wir, so sterben wir dem Herren.*	d
III.	D.	*Darum, wir leben oder sterben,*	e
		so sind wir des Herren.	f

Betrachten wir zunächst die sich natürlich ergebende Gliederung in drei Teile (von denen jeder zwei Sprachsätze umfaßt): jeder ist in sich relativ geschlossen, in jedem ist vom Leben und vom Sterben die Rede: eine Barformanlage erscheint also das Gegebene, um so mehr als Teil III die beiden Teile I und II zugleich inhaltlich zusammenfaßt. Und doch haben wir es musikalisch nicht mit einer Barform zu tun. Wieder erscheint eine mehr emotionale Textauffassung bestimmend für den Formaufbau: Schütz will das Leben dem Sterben gegenüberstellen; aus den Worten Leben und Sterben heraus, die für ihn Hauptsache sind, gelangt er (vom Text, wie er ihn vorfindet, gestützt) zu einer Gruppen- oder besser gesagt Rahmenanordnung. Als zwei gleichwertige Haupt- und Mittelsätze stellt er die Haupt- und Mittelsätze c und d hin, und behandelt ab und ef relativ nebensächlicher:

A	B	C	D
= ab	c	d	ef
Rahmen	Leben	Sterben	*Rahmen*

So ist also aus der Dreiteiligkeit eine Vierteiligkeit entwickelt. Daß wir richtig sehen, bestätigt sich bei der Betrachtung der Unterteilung, die sich so darstellt:

								Ausdehnung:	
A:	aa	b (b)						$8\frac{1}{2}$	„Takte"
B:	c	c	c	= st	st	abg		$10\frac{1}{2}$	„
C:	d	d	d	= st	st	abg		14	„
D:	ee	fff	ef					13	„

Die beiden Mittelteile, von denen jeder nur einen Gedanken enthält, sind je als Barform angelegt, also auf Intensivierung. Dadurch heben sie sich entscheidend ab von den Rahmenteilen, die nur schwache Ansätze zu Steigerungsform aufweisen. Bezeichnenderweise ist das Hinstreben zu einer Barform im Schlußteil (D) immerhin etwas stärker als im A-Teil. Der Grund liegt darin, daß Schütz das Zusammenfassende, Gewichtige des Schlußteiles wohl empfindet, und deshalb die — wie wir oben sagten — vom Text fast vorgezeichnete Stellung

dieses Teiles als Abgesang nicht ganz in den Hintergrund treten läßt. — Sehr deutlich spiegelt sich das Ineinanderspielen zweier Formgedanken in den Längenausmaßen der Teile: Die Mittelsätze (obschon sie nur je einen Sprachsatz enthalten) umfassen $10^1/_2$ und 14 „Takte", der Anfangsteil nur $8^1/_2$, der Schlußteil dagegen 13. So erscheinen auch die Längenverhältnisse aufs feinste im Dienste der Form ausgewogen.

Eine Rahmenform liegt auch vor in Nr. 18 der „Geistlichen Chormusik". Während aber im eben besprochenen Beispiel die Rahmenform ganz aus der Textinterpretation hervorging und die Rahmenteile nur durch ihre formale Innenbeziehung zum Ganzen als solche bezeichnet werden konnten, nicht aber durch die äußere, sinnfällige Identität oder Gleichheit der musikalischen Motivik, so finden wir in der vorliegenden Nr. 18 „*Die Himmel erzählen*" bei den beiden Rahmenteilen Identität des Textes und annähernde Identität der Musik, — aber keinen aus dem Textinhalt geborenen straffen Formgedanken wie in Nr. 6. Gewiß erscheint die Einspannung des ziemlich ausgedehnten Textes (auf dessen Wiedergabe hier verzichtet sei) in zwei Rahmenteile auch sinnvoll, aber diese Rahmenidee durchdringt nicht den ganzen inneren Aufbau. — Die Rahmenteile bringen jeder folgenden Text:

Die Himmel erzählen die Ehre Gottes
und die Feste verkündigt seiner Hände Werk. (Psalm 19, 2.)

Die dazwischen liegenden Verse (Psalm 19, 3—7) kann man als nähere Ausführungen zu diesem Gedanken bezeichnen. Die Textmasse ist angeordnet in zwei Gruppen. Deren erste umfaßt: „*Ein Tag* . . . . bis . . . . *an der Welt Ende*", die zweite: „*Er hat der Sonne* . . . . bis . . . . *Hitze verborgen*". Den Aufbau zeigt das folgende Schema:

1. Gruppe:	ab	cd	ef		
	= st	st	abg		Barform!
2. Gruppe:	gh	ik	lm		
	= m	n	m		Bogenform!

Die erste Gruppe (Barform) ist deutlich als Steigerung angelegt: von Dreistimmigkeit führt sie über Vier- zur Sechstimmigkeit. — Die zweite Gruppe dagegen zeigt in ihrem Verlauf Drei-, Sechs- und wieder Dreistimmigkeit, also deutlichen Höhepunkt in der Mitte. Während der Abgesang der ersten Gruppe (die Sprachsätze e und f) immerhin auch inhaltlich besonderes Gewicht hat („*Ihre Schnur gehet aus in alle Lande, und ihre Rede an der Welt Ende*"), so kann man beim Höheteil der zweiten Gruppe (Sprachsätze i und k: „*und freuet sich wie ein Held zu laufen den Weg*") kaum eine besondere inhaltliche Gewichtigkeit erkennen; daß Schütz überhaupt den genannten Satz in zwei Teile zerlegt, zeigt, — und die Vertonungsweise bestätigt es — daß es ihm hier mehr um ein madrigaleskes Herausheben des Wortes „*laufen*" zu tun war.

Fassen wir die Gesamtform ins Auge, so stellt sie sich folgendermaßen dar:

1. Rahmenteil
A: Barform
B: Bogenform
2. Rahmenteil.

und daran angehängt die bei Psalmkompositionen traditionelle kleine Doxologie: „*Ehre sei dem Vater*".

Das ist ein recht lockerer Aufbau, ein geschicktes Zusammenfassen zu Einzelformen innerhalb der Rahmenteile, ein Streben nach Symmetrie, aber kein Formgedanke, der jede Einzelheit durchdringt.

Exkurs.

An dieser Stelle mag zur Klärung der Begriffe *Bogenform*, *Rahmenform* und *Dacapoform*, wie sie in dieser Arbeit angewendet werden, das Notwendige gesagt werden:

Eine scharfe Abgrenzung zwischen diesen Formen ist nicht möglich, im Grunde sind Rahmen- und Dakapoform selber Bogenformen: Der Grundtypus A B A ist überall vorhanden, nur in verschiedenen Abwandlungen, in Schwergewichtsverschiebungen.

Als *Bogenform* (im engeren Sinn[1]) betrachten wir die Typen, bei denen der Hauptteil in der Mitte liegt, und die Nebenteile untereinander in lockerer Beziehung stehen, d. h. nicht musikalisch identisch zu sein brauchen, so daß wir eigentlich das Schema

A **B** C

erhalten. Auch die innere Verarbeitung braucht keine analoge zu sein; die Unterteilungen sind also frei.

In der *Rahmenform* tritt nicht der an sich musikalisch verständliche Typus von Mittelhauptteil und Seitenteilen minderer Bedeutung vor uns, sondern eine stark textinhaltlich bestimmte Form: die Seitenteile haben eigentliche Rahmenfunktion, d. h. sie treten zwar wie in der Bogenform selber zurück, aber sie sind ihrem Textinhalte zufolge geeignet, in sich einen oder meistens mehrere Hauptgedanken aufzunehmen, oder sie enthalten einen allgemeinen Gedanken, dessen nähere Ausführung den Mittelteilen überlassen wird o. s. ä. — Die Rahmenteile können (müssen aber nicht) musikalisch identisch sein; sind sie es nicht, so müssen sie doch in ihrer inhaltlichen Beziehung bzw. in ihrer Gegenstellung zum übrigen Text diesem als Rahmen dienen können. Wo nicht motivische Zusammenhänge zwischen den Rahmenteilen erkennbar

---

[1]) Es sei — zur Vermeidung von Mißverständnissen — darauf hingewiesen, daß hier zum Zweck der leichteren Auseinanderhaltung gewisser formaler Erscheinungen bei Schütz von der Lorenzschen Terminologie abgewichen wird. Über diese vgl. a. a. O., I. Bd., S. 86/88.

sind, da sind doch Analogien in ihrem Aufbau, in der Satzstruktur usw. vorhanden. Ein Aufbau, wie der der Abendmahlszene, der rein äußerlich genommen auch eine Bogenform (Hauptteil in der Mitte!) sein könnte, muß eben, der inhaltlichen Beziehungen wegen, zu den Rahmenformen gerechnet werden.

Während wir in der Bogen-, wie in der Rahmenform das Schwergewicht auf dem Mittelteil sahen, verschiebt sich in der *Dacapoform* das Schwergewicht mehr auf die musikalisch identischen Außenteile, zum mindesten treten diese nicht hinter den oder die Mittelteile zurück. Ob sie eine Dacapoform in der einfachsten Art als

A B A

oder erweitert als A B C D A

darstellt, immer bleibt der A-Teil wenn nicht Hauptteil so doch schon durch die Wiederholung irgendwie ausgezeichneter, zumindest aber gleichberechtigter Teil. Dies drückt sich nicht nur in der Ausdehnung, sondern auch im inneren Aufbau, in der Motivik usw. aus. Bemerkenswert gegenüber der Rahmenform erscheint der Umstand, daß die Identität der Außenteile hier Ausgang, Hauptsache ist, während sie innerhalb der Rahmenform nur einen Spezialfall darstellt (vgl. „Geistliche Chormusik", Nr. 18, Seite 63 f,). Die rein musikalisch verständliche Form ist beim Dacapotypus das Primäre mehr noch als in der Bogenform, während die Rahmenform primär inhaltlich bestimmt ist. Als Erscheinung können sie sich ganz gleich darbieten, aber sie erwachsen aus ganz verschiedener Grundeinstellung. Es soll damit aber keineswegs gesagt sein, daß sich bei Schütz das Dacapo nicht meistens auch inhaltlich irgendwie rechtfertigen läßt.

Während Schütz einerseits da die Dacapoform anwendet, wo ein einfacher strophischer Text, ein Kirchenlied, eventuell auch ein bekannter Psalm oder ein Psalmbruchstück zu vertonen ist, wo also für eine subjektive Textausdeutung weniger Veranlassung besteht, benützt er sie andererseits in Stücken concertanter Art, die eine höhere Differenzierung der Mittel und des Ausdruckes aufweisen. Diese scheinbare Inkonsequenz löst sich, wenn man die Rolle der Instrumente in solchen Werken versteht. Sie dienen nicht nur dem Streben nach subjektiverer, beweglicherer Ausdeutung des momentanen Textinhaltes, sondern wirken der Gefahr der Zerbröckelung der gerade bei Schütz oft schon sehr ausgedehnten Stücke in eine Folge von Einzelheiten entgegen, indem sie rein musikalisch verständliche Formen (wie eben die Dakapoform) in die Vokalmusik hineintragen. Schütz ist auf dem Wege zur „Nummern"-kantate, aber er sucht überall nicht nur die stilistische, sondern auch die formale Einheitlichkeit zu wahren. Wie dies im einzelnen geschieht, wird bei der Betrachtung der Stücke aus den „Symphoniae sacrae" zu zeigen versucht werden.

Wir haben zunächst noch Beispiele für Gruppen- und Barformen zu geben, die in keinem inneren Zusammenhang mit dem Text stehen, bei denen nicht der Text aus sich heraus die eine oder andere Form bedingt, sondern eine Textfolge zwischen Haupt- und Nebengedanken nicht deutlich sondert, und die übergreifende musikalische Form nur dazu dient, eine gewisse Einheitlichkeit zu wahren. Es ist natürlich unmöglich, solche Typen von den erstgenannten scharf zu sondern, eine gewisse Kongruenz zwischen Text und musikalischer Form besteht bei einem Meister wie Schütz immer, schon das Auftreten einer Gruppenform im einen Fall und einer Barform im anderen beruht im Grunde auf einer (wenn auch unbewußten) Einstellung zum Text, — freilich oft mehr zur äußeren, gegebenen Textstruktur als zum Textinhalt; — im allgemeinen wird zwar auch zwischen den beiden letztgenannten eine Kongruenz herrschen, aber doch nicht notwendig und oft mehr zufällig.

In einer Motette wie z. B. Nr. 19 der „Cantiones sacrae" steht die madrigaleske[1]) Behandlung der Einzelheiten im Vordergrund. Es wäre falsch, hier die Längenausdehnung einzelner Teile als formwesentlich zu betrachten. Hier wird nur durch Kadenzierung eine Gliederung gegeben, die sich als primitive Gruppenform darbietet: 2 + 2 Teile heben sich heraus, während der Text in sieben Sprachsätze verschiedener Ausdehnung und Gewichtigkeit zerfällt. Der Text lautet:

a *Ad Dominum cum tribularer*
b *clamavi*
c *et audivit me.*
d *Domine*
e *libera animam meam*
f *a labiis iniquis*
g *et a lingua dolosa.* (Psalm 120, 1—2[2]).

Die Gruppenform von 2 + 2 Teilen zeigt sich folgendermaßen untergeteilt:

I.	a (nicht deutlich unterteilbar)	21	„Takte"
	bc	6	„
II.	deef	10	„
	ggg	10	„

Das Schwergewicht liegt am ehesten in den Eckteilen, aber es wird nicht zum Ausgang eines besonderen Formaufbaues. Der einfachen Gruppenanordnung in zwei Teilen (die harmonisch betont ist) kommt der in zwei (ungleiche) Hälften zerfallende Text entgegen, besonders da jeder Hauptteil mit der Anrufung Gottes einsetzt. Die Unterteilung in je zwei Unterteile ist dagegen ziemlich willkürlich: da die Worte „*tribularer*" und „*lingua dolosa*" madrigalesk herausgehoben werden, faßt Schütz als Gegengewicht die übrig bleibenden Sprachsätze (also im I. Teil b und c; im II. Teil d, e und f) enger zusammen

[1]) Madrigalesk im Sinne des polyphonen Madrigals des 16. Jahrhunderts.
[2]) Spitta im Vorwort zu den „Cantiones sacrae", S. XI, nennt irrtümlich Psalm 119.

zu einem Unterteil, der dem breiter behandelten gegenüber gestellt wird. — Wir sehen also an diesem Beispiel, daß ganz losgelöst vom Wort sich keine noch so primitive Form bei Schütz betrachten läßt, aber wir haben es in solchen Fällen gewissermaßen mit einer andern, untern Stufe textbedingter Form zu tun.

Ähnlich, nur noch primitiver aufgebaut, sind Stücke wie „*Oculi omnium in te sperant*“ (Cantiones sacrae Nr. 36) und die beiden Tischgebete Nr. 38 und 40; ebenso Nr. 39 „*Confitemini Domino*“, während Nr. 37, das „*Pater noster*“, zwar auch eine einfache Gruppierung zeigt, diese aber doch feinsinnig so angesetzt erscheint, daß der ersten zweiteiligen Gruppe, dem Anruf und dem Beugen vor dem Willen Gottes, wieder eine zweiteilige am Schluß der Motette entspricht (Lobpreis), während eine dreifach unterteilte den Mittelteil bildet, der die eigentlichen Bitten enthält. Die Mittel dieser Gruppierung sind die denkbar einfachsten: etwas schärfere Kadenzierung, wo eine Gruppe zu Ende ist und etwas stärkere Trennung, z. B. durch eine kleine Pause. Auch die Harmonik unterstützt gelegentlich in bescheidenem Maße die Gruppierung.

Beispiele für Barformen, die über ein ganzes Stück greifen ohne inhaltlich irgendwie mitbegründet zu sein, findet man bei Schütz kaum. Wo ungefähr gleichwertige Texte aneinandergereiht sind, da treten die spannungsärmeren Gruppen ungezwungener in Erscheinung als zielstrebige Steigerungsformen. Die Barform (als die häufigste Steigerungsform) zerstört ja die Gleichwertigkeit, indem zum Abgesang als dem gewichtigsten Teil (gleichgültig ob er Krönung oder Lösung bringt) hingesteigert wird. Als auf einen Grenzfall zwischen textbedingter und reinmusikalischer Barform sei hier nochmals auf die Seite 51 f. besprochene Motette „*Domine, non est exaltatum*“ (Nr.26 der „Cantiones sacrae“) verwiesen. In Unterteilen sind uns dagegen häufig Barformen begegnet, die in keinem inneren Zusammenhang mit dem zugrunde liegenden Text stehen, die aber im Zusammenhang mit der Gesamtform des Stückes, in der Analogiebeziehung zu anderen Unterteilen, wohl einer textlich mitbedingten Form dienen. — Als Barformen sind auch meistens die Alleluja-Anhänge angelegt[1]). — Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, daß sich unter den motettenartigen Kompositionen (wobei wir doppelchörige Werke einstweilen noch zurückstellen) auch einige als *Arien* bezeichnete Stücke finden, die aber ausnahmslos nicht den Dacapotypus aufweisen, sondern entweder Strophenform („Geistliche Chormusik“, Nr. 19) oder Reihung („Aria de vitae fugacitate“, Bd. XIII) oder aber eine nur durch Wiederholungen der einzelnen Teile und die ganze Haltung ins volkstümlich liedhafte gewendete Vertonung („Geistliche Chormusik, Nr. 12). Wo, — wie in den beiden erstgenannten *Arien* — Kirchenlieder als Textgrundlage dienen, da erscheint der

[1]) Die textliche Indifferenz begünstigt überhaupt das Vordringen von reinmusikalischen Formtypen. Vgl. auch S. 117 und ebenda Anm. 1.

formale Aufbau entscheidend von der äußeren Struktur derselben bestimmt; am stärktsen in der „Aria de vitae fugacitate", der das 18strophige gereimte Kirchenlied „*Ich hab mein Sach Gott heimgestellt*" zugrunde liegt. Für den Versus 1 behält Schütz die zugehörige Choralmelodie (Cassel G. B. 1601) bei, die übrigen 17 Verse sind frei vertont; der musikalische Aufbau folgt aber dem Gedicht. Schütz begnügt sich aber doch nicht ganz mit der bloßen Reihung. Läßt sich zwar von einem durchgehenden Formaufbau kaum sprechen, so erkennt man doch eine konsequente Gliederung mittels strophenweise durchgeführten Wechsels der beteiligten Stimmenzahl und der Stimmenkombination. Vollstimmig sind nur drei Verse behandelt, nämlich Nr. 8, 14 und 18; in ihnen erkennt man aber unschwer die Hauptgedanken der ganzen Dichtung (von Joh. Leon, um 1589): Vers 8: „*daß wir sind sterblich allzumal*"; Vers 14: „*daß ich am jüngsten Tag . . . . werd auferstehn*"; Vers 18 (Schlußvers) enthält die Bitte um einen seligen Tod und das ewige Leben im Reiche Gottes.

Die ganze Arie baut sich folgendermaßen auf:

Vers 1: 2-stg. (S_1, T)	Vers 9: 2-stg. (S_1, A)	Vers 15: 2-stg. (S_1, T)
„ 2: 2-stg. (A, T)	„ 10: 3-stg. (S_1, S_2, T)	„ 16: 2-stg. (A, T)
„ 3: 3-stg. (A, T, B)	„ 11: 2-stg. (S_2, A)	„ 17: 2-stg. (S_1, S_2)
„ 4: 3-stg. (S_1, S_2, B)	„ 12: 2-stg. (S_1, B)	„ 18: 5-stg. (alle).
„ 5: 2-stg. (S_2, T)	„ 13: 3-stg. (A, T,B)	
„ 6: 4-stg. (S_1, S_2, A, T)	„ 14: 5-stg. (alle)	
„ 7: 2-stg. (A, B)		
„ 8: 5-stg. (alle)		

Jedem Vers liegt (mit kleinen Veränderungen) der gleiche Baß zugrunde (im Continuo).

In Nr. 19 der „Geistlichen Chormusik" liegt das bekannte Kirchenlied „*Herzlich lieb hab ich dich*" (Martin Schalling 1571) zugrunde; während in der „Aria de vitae fugacitate" wenigstens für die erste Strophe die kirchliche Melodie beibehalten wurde, verwendet sie Schütz hier gar nicht (einzig der 1. Sopran, gleich zu Beginn, bringt in den ersten drei absteigenden Tönen einen wohl bewußten Anklang: b a g = *Herzlich lieb*). Bemerkenswert im Aufbau dieser Arie ist die Anlehnung an die den meisten Chorälen zugrundeliegende Barform vom Typus a a b (sie findet sich z. B. auch in der über ein Kirchenlied gesetzten Nr. 24 der „Geistlichen Chormusik), wobei die beiden Stollen zwar die gleiche Musik, aber verschiedenen Text haben[1]). Diese Anordnung findet man bei Schütz nur da, wo auch die Choralmelodie mitverwendet ist. Im obigen Stück ist das nun nicht der Fall und die Wiederholung der Musik des ersten Stollens bringt auch den gleichen Text wieder (also wie wir es bei Schütz gewohnt sind): die beiden Stollen sind textlich und musikalisch identisch, und erst nachher kommt mit neuer Motivik derjenige Text, der eigentlich (nach

[1]) Vgl. S. 12, Anm. 1.

Choralgewohnheit) der Wiederholung der Musik des ersten Stollens hätte zugrunde liegen sollen. Die Wiederholung auch des Textes („*Herzlich lieb hab ich dich, o Herr, ich bitt, wollst sein von mir nicht fern mit deiner Hülf und Gnade*") hat hier keine organische Bedeutung, Schütz widerstrebt es offenbar nur, der musikalischen Wiederholung die Textfortsetzung zu unterlegen. Der Grund dafür kann aber kaum darin liegen, daß Schütz, der mit eigener Motivik arbeitet, diese als der Textfortsetzung inkongruent empfände, denn die ganze Komposition ist ja ohnehin strophisch angelegt: bei den Wiederholungen des Ganzen kommen auf diese Motive ja auch andere Worte. Man wird eher annehmen müssen, die unorganische Wiederholung der drei ersten (obgenannten) Verszeilen entspringe einer unbewußten Anpassung an die Choralgewohnheit, die — vielleicht weil nicht auch die Choralmelodie mitübernommen ist — nicht so weit geht, auch die Schütz ungewohnte Unterlegung der Textfortfortsetzung mitzumachen.

Daß er in Fällen, wo er die Choralmelodie beibehält (wie z. B. in Nr. 24), es doch tut, ist kein Gegengrund, denn dort gibt es keine andere Möglichkeit, Text und Musik bleiben eben unverrückbar beisammen.

In den Motetten Nr. 4 und 5 der „Geistlichen Chormusik" wird, obwohl Anklänge an die Choralmelodie vorhanden sind (besonders in Nr. 5), der Kirchenliedtext nicht anders verarbeitet als irgendein Bibelspruch. Der Choral hat hier keinen Einfluß auf die formale Anlage. Das Kirchenlied wird in zwei Hälften zerlegt und jede für sich frei als Motette verarbeitet. Aus den verschiedenen Bearbeitungsarten der Choralmelodien (allein schon innerhalb der motettenartigen Schreibweise) erkennt man, daß sie für Schütz noch keine so gefestigten Symbole (wie für Bach) waren und auch gar nicht sein konnten, da er in einer Zeit lebte und schuf, wo „der weltliche Volksgesang noch unablässig in dem geistlichen überging"[1]), wo der Choral noch nicht als ein mehr oder weniger abgeschlossener Schatz von traditionell anerkannten Melodien (mit bestimmtem, zugehörigem Text) vorlag wie zu Bachs Zeit[2]). So trennt Schütz unbedenklich einmal einen Choraltext von der Melodie (wie in Nr. 19) und übernimmt ein anderes Mal nur freie Anklänge (wie in Nr. 4 und 5) und wieder ein anderes Mal benutzt er die Melodie nur für eine Strophe, schafft aber für die übrigen eigene Melodien (Aria de vitae fugacitate). Über die Rolle des Chorals in den *concertanten* Werken von Schütz wird im folgenden Abschnitt zu sprechen sein.

---

1) Philipp Spitta, „Musikgeschichtliche Aufsätze", S. 54.

2) Immerhin erscheint z. B. schon in J. H. Scheins „Opella nova" (I. Teil, 1618) das Verhältnis zum Choral geklärter. Das mag wohl mit der zur Kirche in engerer Beziehung stehenden Stellung Scheins in Zusammenhang zu bringen sein. Die Formung seiner „Concerte" ist direkt vom zugrunde liegenden Choral bestimmt — ein Verhältnis, das sich in den motettenartigen sowohl wie in den concertanten Werken von Schütz nur gelegentlich findet oder nur auf formale Einzelerscheinungen erstreckt. (Vgl. auch S. 111, Anm. 1.)

Anhang.

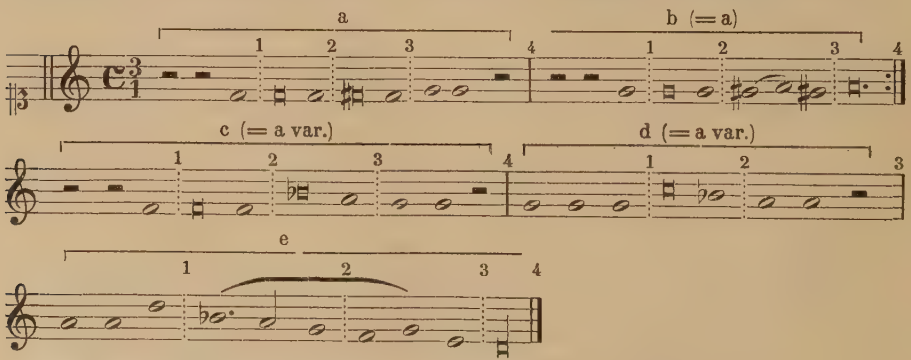
Die vierstimmigen Vertonungen der mehrstrophischen *Beckerschen Psalmumdichtungen* (Bd. XIV) bieten in formaler Hinsicht kaum Probleme. So sei hier nur anhangsweise ihre typische Anlageweise vermerkt.

Die Sätze sind ganz in der Art des protestantischen Chorals — schlicht vierstimmig, akkordisch, gesetzt (mit entbehrlichem Continuo). Bis auf ganz wenige Stellen, namentlich an Zeilenschlüssen, sind sie syllabisch gehalten, zeilenweise fortschreitend, mit deutlichen Zäsuren, da Zeilenschluß- und Zeilenanfangsnoten meist zu doppeltem Wert verbreitert erscheinen. Die Melodieführung der Oberstimme unterstreicht die Sinngliederung, die auch von der Kadenzierung gestützt wird. Imitatorische Partien, wie z. B. am Anfang des 117. Psalms, bilden Ausnahmen.

Es ergeben sich — in Anlehnung an die Haupttypen der Gedichtform — als häufigste Anlagen die folgenden:

7-zeiliger Vers:

Text:	1	2	3	4	5	6	7
Musik:	a	b	a	b	c	d	e
					(st	st	abg)

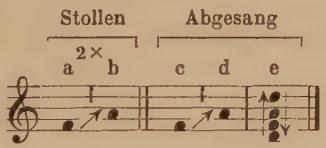
Dies ist der Grundriß, der sich innendynamisch gegebenerweise als Barform mit gleichen Stollen (*Choral-Barformtypus*) darstellt. Die innendynamische Spannung erhält dabei, da die Zeileneinschnitte durchwegs kräftig betont sind, keine sehr zwingende Ausprägung. Interessanterweise ist sie am sinnfälligsten häufig dort, wo die ganze Art der Vertonung ein stärkeres Ausdrucksbedürfnis Schützens, eine stärkere Anteilnahme verrät, kurz: in den besten Stücken. Nicht der dynamische Formbetrieb an sich drängt dabei vor, sondern es strafft sich ganz allgemein der Formwille. — Als ein sehr einfaches — aber instruktives Beispiel sei Psalm 84 („*Wie sehr lieblich und schöne*") hier angeführt, da er die meisterlich formende Hand Schützens auch an einem Stück offenbart, das einem Werk entstammt, dem er selber nur geringe Bedeutung beimaß.

Das ganze Stück zeigt Barform vom Typus ab ab cde
st st abg

Stollen (1. und 2. identisch):

Teil a: Die melod. Linie drängt von *f* über *fis* zu *g*[1]).

Teil b: Analog, höhergerückt von *g* über *gis* zu *a* (auf dem *a*, als der Dominante, sich befestigend).

Der *Stollen* bildet also, von *f* zu *a* aufsteigend (d. h. die obere Terz des Grunddreiklangs *d*, *f*, *a* durchstreifend) einen typischen innendynamischen Ansatz, der nach der Wiederholung zur Auslösung (Abgesang) drängt. Dieser Abgesang ist dreiteilig (c, d, e) und in sich selber als Barform angelegt. — Durch die Identität (bzw. Ähnlichkeit) von a, b, c, d wird deren Stollen-(Ansatz)-Charakter deutlich betont.

Abgesang: Die Unterstollen (c und d) bauen sich gleich auf wie die Unterteile des Hauptstollens (a und b); sie führen von *f* zu *g* und von *g* zu *a*[2]), aber diesmal nicht chromatisch, sondern in leicht geschwungener Linienführung, die gegenüber dem expressiven, scharfen Andrängen des Hauptstollens breiteres Ausschwingen vortreten läßt, wie es sich dann im e-Teil, dem Unterabgesang, die Syllabik überwindend, weiter auswirkt. Durchmessen die Unterstollen wieder die obere Terz des Grunddreiklangs, so schwingt der e-Teil nun von der Dominante aus über die höhere Oktave des Grundtons durch den ganzen Dreiklang hinunter zum unteren Grundton.

Bemerkenswert ist auch, wie jede Verszeile auf dem gleichen Tone ansetzt, auf dem die vorangehende schließt. Über die scharfe Zäsur hinweg wird damit eine dem innendynamischen Verlaufe dienende flüssige Verbindung geschaffen. — Auch harmonisch wird die Barformanlage bekräftigt: Die Stollen öffnen sich dominantisch gegen den Abgesang[3]).

---

[1]) Die Ausdrucksbedeutung der Chromatik kann hier nicht Gegenstand der Betrachtung sein. Ihr Vorhandensein bestätigt aber die (dem musikalischen Empfinden unmittelbar einleuchtende) Tatsache, daß Schütz in diesem formal bis ins einzelste durchgestalteten Satz einen Text ausdeutet, der ihm besonders am Herzen liegt.

[2]) Die „pathetische Antezipation", die diesen letzten, zum Schlußabgesang hinführenden Unterstollen (d) als einzigen Formteil des Stückes von 4 auf 3 „Takte" verkürzt, dient hier sowohl dem Wort („*des Lebens Gott zu schauen*") als auch in vorzüglicher Weise dem dynamischen Formwillen, der die sonst so einfach symmetrische (durch Pausen deutlich fixierte) Gruppierung zielstrebig durchsetzt.

[3]) Ein Vergleich der Analyse dieses durch Textform und bewußt volkstümliche Haltung eng gebundenen Satzes mit der einer freien monodischen Komposition (z. B. „*Eile, mich, Gott, zu erretten*"; S. 107 ff.) offenbart auf das deutlichste, wie über alle Verschiedenheit der Gattung und des Stilwillens hinweg die Grundzüge der Formanlage dieselben bleiben

Hier sei die Aufstellung der Haupttypen fortgesetzt:

4-zeiliger Vers: Text: 1 2 3 4
Musik: a b c d (gelegentlich, z. B. 40. Psalm, mit deutlicher melodischer Entsprechung von Vorder- und Nachsatz)

8-zeiliger Vers: Text: 1 2 3 4 5 6 7 8
Musik: a b a b c d e f

5-zeiliger Vers: Musik: 1 2 3 4 5
Musik: a b c d e (Linienführung und Kadenzierung entsprechend der Sinngliederung).

Gelegentlich findet sich eine Alleluja-Coda, bald einteilig (einer Zeile entsprechend), bald mehrteilig (meist dreiteilig, Barform).

Concert.

Wir haben im vorangehenden die Mittel des Formaufbaues in den im engeren Sinne motettenhaften (bzw. madrigalischen) Werken von Schütz eingehend betrachtet, haben den Aufbau der Form selber aus dem Widerspiel der musikalisch-architektonischen und der gedanklich oder empfindungsbestimmten Formstrebungen zu begreifen versucht und sind dabei bewußt bei Einzelheiten, charakteristischen Einzelzügen der Wechselbeziehung von Text und Musik verweilt, da die aufgezeigten Arten des Vorgehens nicht nur für die motettischen, sondern mutatis mutandis auch für die anderen Gattungen des Schützschen Werkes, denen wir uns im folgenden zuzuwenden haben, von entscheidender Bedeutung sind. Wir werden deshalb bei den weiteren Betrachtungen uns kürzer fassen und im wesentlichen auf die Feststellung dessen beschränken können, was uns in den übrigen Gattungen als Besonderheit in der Formgebung entgegentritt.

Auch die concertierenden Werke der „Symphoniae sacrae", denen wir uns nun in erster Linie zuzuwenden haben, wurzeln ja zu einem nicht geringen Teil noch in der Motette; die Lösung vom Althergebrachten erfolgt in Deutschland weniger revolutionär, weniger radikal als in Italien. Es wurde schon einmal darauf hingewiesen, daß nicht Form-, sondern stilistische Probleme bei der Herausbildung der concertierenden Typen im Vordergrund standen. Gewiß stellen sich im Verlaufe der Entwicklung gegen die Kantate hin formale Forderungen ein, ariose und recitierende Partien sondern sich, periodische Formen

---

können. Auch wo die Formgestaltung von ganz verschiedenartigen Kräften geleitet erscheint, bleibt das Formresultat oft dasselbe. Die verhältnismäßig geringe Zahl von Formtypen, deren sich Schütz bedient, vermag den vielfältigsten inhaltlichen und stilistischen Anforderungen zu genügen.

treten mehr in den Vordergrund, ein Zerfall in mehrere Sätze kündigt sich an, nichtmotettenartiger Chor wird Soloteilen gegenüber gestellt, die immer selbständiger werdende Mitwirkung des Orchesters bedingt neue Formen[1]), aber wir dürfen nicht vergessen, daß wir bei Schütz in den „Symphoniae sacrae" in den meisten Fällen diese Entwicklung erst vorangekündigt und nur in Einzelheiten gelegentlich erfüllt sehen. Während sich in der späteren Kantate die Mehrsätzigkeit und ganz bestimmte Typen herausbilden, sehen wir bei Schütz alles noch in Fluß: auch er operiert mit der Gegenüberstellung rezitativischer und kantabler Partien, aber wie es bei ihm noch kein scharfes Gegeneinanderstellen von *arios* und *recitativisch* gibt (wie Friedrich Blume[2]) richtig ausführt), so auch keine scharfe Scheidung in mehrere Sätze, so deutlich — namentlich auch durch die Verwendung von *Sinfonien* — die Neigung ist, einzelne Hauptteile in sich abgeschlossener, selbständiger zu behandeln. Auch das geht aber im allgemeinen nicht so weit, daß auf einen durchgehenden Gesamtaufbau verzichtet würde. Oft ist er allerdings weniger straff (was bei der durchschnittlich größeren Ausdehnung der concertanten Werke an sich schon erklärlich ist), vor allem weniger von der Innendynamik getragen als vielmehr überblickhaft geordnet, gruppiert, symmetrisch gegliedert: die Gruppenformen, statisches Formprinzip dringen vor, ohne freilich das dynamische ganz zu verdrängen. Aber auch da, wo wir als Gesamtform oder in größeren Unterteilen etwa noch eine Barform oder ähnliches antreffen, ist diese weniger spannkräftig, weniger in großen Wellen angelegt, sondern stark vom Gruppierungsgefühl durchsetzt, mehr *terrassenmäßig* aufgebaut (vgl. Seite 82).

Wir bewegen uns in den „Symphoniae sacrae" auf dem Boden subjektiverer Kunst als in den Motetten (so gewiß auch diese, gerade in formaler Beziehung, subjektive Züge genug erkennen lassen). Die reicheren Mittel, obschon sie — wie die „Kleinen geistlichen Concerte" beweisen — nicht notwendige Voraussetzung sind, dienen doch individuelleren Gestaltungsmöglichkeiten; die Renaissancezüge der Schützschen Persönlichkeit werden in Stil und Haltung der „Symphoniae sacrae" am deutlichsten offenbar. Bei alledem verläßt Schütz in den Stücken für mehrere Stimmen den Boden der Motette nur zögernd, und er hat, nachdem der Durchbruch zur reinen Monodie in einzelnen Stücken vollendet war, auch im Verlaufe seines langen Lebens wiederholt auf die einfache motettenhafte (bzw. doppelchörige) Schreib-

---

[1]) Über Motette, Concerti ecclesiastici, Cantate usw. vgl. Hugo Leichtentritt, „Geschichte der Motette", S. 239 f. — Vgl. auch S. 22 Anm. 3.

[2]) A. a. O., S. 107. Auch Hugo Riemann, „Handbuch der Musikgeschichte", II_3, S. 21, weist darauf hin, daß die Keime der Scheidung von wirklichem Rezitativ und Arioso, bzw. Arie ebenso früh bei Schütz wie bei den Italienern zu erkennen seien. Er bestätigt also indirekt das Gesagte.

weise zurückgegriffen[1]), so 1648 mit der „Geistlichen Chormusik", 1657 mit den beiden Motetten über den „Canticum Simeonis", dann mit den im gleichen Jahre erschienenen „Zwölf geistlichen Gesängen" und mit seinem letzten Werk (1671), von dem nur das im einfachsten a cappella-Stil gehaltene doppelchörige „Magnificat" auf uns gekommen ist. Den psychologischen Gründen für diese Erscheinung sind Schützens Biographen Philipp Spitta und Erich H. Müller[2]) nachgegangen, die sich dabei auf Vorreden und sonstige Schriften von Schütz stützen konnten. Für uns ist die Feststellung dieses Rücksuchens zur Motette wichtig, weil wir die Gliederungs- und Gestaltungsmittel, die an den motettenhaften Werk zu beobachten waren, auch in den concertierenden Stücken — mehr oder weniger abgewandelt und mit anderen Formerscheinungen durchsetzt — wiederfinden. Die Formgrundzüge ändern sich in den „Symphoniae sacrae" nicht schroff, — mögen sie auch, beim Ausgehen von Gegenpolen, auf den ersten Blick erheblich unterschiedlich erscheinen. Das Formgefühl ist vielleicht am tiefsten im Unterbewußtsein verankert; mag sich auch das Problem der Form in jeder Gattung, in jedem Werk neu stellen, die Lösung erwächst doch aus der Grundhaltung der Persönlichkeit und deren Einstellung zum Text. Schütz sammelt alle Einflüsse, alle Strömungen der Zeit in sich, aber er läßt sie im eigenen so vollkommen aufgehen, daß die Elemente nicht mehr einzeln herauslösbar sind[3]).

Wir geben zunächst einen kurzen Überblick über die speziellen Elemente der Formgestaltung in den concertanten Werken (unter besonderer Berücksichtigung der als Ausgangsbeipiel gewählten drei Teile der „Symphoniae sacrae" (1629, 1647, 1650 erschienen).

1. Als ein wesentliches Gliederungs- und Gestaltungsmittel, das am unmittelbarsten aus dem Textinhalt herausentwickelt wird, finden wir bei Schütz den Wechsel zwischen mehr rezitativischen und mehr kantablen Partien innerhalb eines Werkes. Daß eine vollkommene Scheidung in *arios* und *rezitativisch* bei Schütz noch nicht vorhanden ist, wurde bereits erwähnt. Der *Stylo oratorio* (von Schütz wird diese Bezeichnung häufig der Solostimme eines Werkes oder eines Werkteiles beigefügt) weist alle Abschattungen auf vom dramatisch erfüllten, ausdrucksgewaltigen Sprechgesang (z. B. in den Jesus-Worten oder der Schächerszene der „Sieben Worte Jesu Christi am

[1]) Vgl. auch S. 25, Anm. 1. — Welches Prinzip Ausgang, welches Ziel ist, läßt sich am Einzelwerke freilich selten eindeutig nachweisen.

[2]) Erich H. Müller, Heinrich Schütz, S. 54 (Kleine Musikerbiographien) Breitkopf & Härtel.

[3]) Das zeigt sich in stilistischer wie formaler Beziehung deutlich da, wo Schütz etwa ein fremdes Werk umarbeitet, z. B. in dem bekannten Stück aus dem II. Teil der „Symphoniae sacrae": „*Es steh Gott auf*", Nr. 16, zu dem Schütz zwei Kompositionen von Claudio Monteverdi benützt hat, nämlich: das Madrigal „*Armato il cor*" und die Ciaccona „*Zefiro torna*" (vgl. Anhang zu Bd. VII).

Kreuz") bis zum verhältnismäßig ruhigen, „trockenen" Erzählerton gewisser Evangelistenstellen in den oratorischen Werken. Die Unmöglichkeit der Abgrenzung des Rezitativs vom Arioso beruht in der außergewöhnlichen Wandlungsfähigkeit des Schützschen „Sprechgesangs", der sich im Ausdruck in einer so vollkommenen Weise nicht nur dem Wort und der momentanen Situation, sondern auch dem Grundcharakter eines Werkes einfügt; die Vielfalt, die Überfülle an verfließenden Ausdrucksformen des Schützschen monodischen Stils, des *Stylo oratorio*, die unendlich mannigfaltigen Zwischenstufen zwischen fast psalmodierenden Stellen und hochausdrucksvollem Sprechgesang verbieten aber nicht nur jede scharfe stilistische Abgrenzung zwischen Arioso und Rezitativ, sondern auch jede Unterteilung des „mehr Rezitativischen" selber. — Ein näheres Eingehen auf den *Stylo oratorio*[1]) Schützens (der, wie nochmals betont sei, nicht auf eine Solostimme beschränkt bleibt, vgl. z. B. Bd. XI, Nr. 9) ist in dieser Untersuchung über Formprobleme nicht möglich.

Eine Unterteilung des *Stylo oratorio* nach formalen Gesichtspunkten erscheint aber für unsere Untersuchungen zweckmäßig, obschon wir uns auch dabei bewußt sind, daß keine scharfe Trennung möglich ist, sondern wieder nur Gegenpole abzustecken sind. — Um nicht neue Namen einzuführen, unterscheiden wir im folgenden zwischen einem *Rezitativ* (im engeren Sinn) und *Stylo oratorio* (im engeren Sinn[2])), indem wir als Rezitativ die rezitierenden Partien innerhalb der oratorischen Werke von Schütz (Historien, Passionen, Sieben Worte) verstehen, weil in ihnen, die sich in der oben angedeuteten Weise aufs engste mit der Situation und der ganzen heiligen Handlung verbunden zeigen — der ausgesprochen dramatische Charakter der Schützschen Passionen im Vergleich zu den Bachschen dürfte bekannt sein[3]) —, ein rein-musikalischer Formaufbau zwar vielleicht verborgen sein mag, keinesfalls aber an der Oberfläche liegt. Das Rezitativ folgt zwar in ausdrucksvollster Ausdeutung dem Text und damit dem Handlungsaufbau, wie er sich in den Evangelien darbietet, — aber eigener Formtrieb tritt zurück[4]), abgesehen von Einzel-

[1]) Vgl. die schon erwähnten Ausführungen von Friedr. Blume, a. a. O., S. 107.

[2]) Auf die „Kontrastierung von kantabeln und rezitativischen Partien" als „konstruktives Mittel", als „formbildenden Faktor" weist Fr. Blumes eingehende Analyse des Stückes „*O süßer, o freundlicher . . .*" aus den „Kleinen geistlichen Concerten", I. Teil, 1636. (Vgl. Blume, a. a. O., S. 101—107).

[3]) Vgl. Philipp Spitta, „Musikgeschichtliche Aufsätze", S. 57 und Ph. Spitta, „Die Passionen von Heinrich Schütz".

[4]) Daß in den großen dramatischen Werken von Schütz (Passionen, Historien) die Gesamtanlage bemerkenswerte Formgedanken aufweist, ist dagegen nicht zu übersehen. Wenn auch durchstreichende Formstrebungen nicht völlig fehlen, so handelt es sich doch in der Hauptsache um (meist symmetrisch gruppierende) mehr auf die gröberen Umrisse gerichtete Anordnungen. — Die sich selbstverständlich darbietende Rahmenfassung der dramatischen Werke durch Introitus- und Conclusio-Chor erweitert Schütz z. B. in den

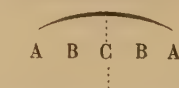
momenten, von intensivierenden Wort- und Phrasenwiederholungen, Rosalien usw., die allenfalls auch rein-musikalisch verständlich sind. Der Wechsel zwischen mehr rezitativischen und mehr kantablen Partien ist innerhalb dieser Werke kaum je von formaler Bedeutung, sondern nur Ausdrucksfaktor.

Wo sich jedoch die monodische Schreibweise in Concerten angewendet findet, da ist der oben genannte Wechsel zwar auch Ausdrucksfaktor, auch textinhaltlich begründet, aber er hat außerdem auch formale Bedeutung, indem er Gliederungs-, Gruppierungs- und auch Steigerungsmöglichkeiten schafft, die nicht nur einer Handlung oder Vorstellung zu dienen bestimmt sind, sondern die auch im Sinne rein-musikalisch verständlicher Formen ausgenützt werden. Wo wir mit der Anwendung von Wort- und Phrasenwiederholungen, von Symmetrie- und Analogiebildung in Unterteilen usw. musikalisch-architektonische Formen verwirklicht sehen, da handelt es sich um die eben prinzipiell unabgrenzbare Durchdringung des monodischen durch das mottetische Prinzip oder auch um das bei Schütz allerdings seltenere Hinüberspielen zu arios-liedhaften Bildungen. Wir bedürfen (wie in der Einleitung zu zeigen versucht worden ist) der Begriffsstützen (wie motettenhaftes oder monodisches Prinzip), wir brauchen Gegenpole, Idealtypen auch wenn sie nirgends rein vorhanden sein sollten, um die fließenden, komplizierten Vorgänge, die vielen Zwischentypen, aus denen sich das Schützsche Werk zusammensetzt, begreifen und mit Worten fassen zu können.

Wenn also im Folgenden einerseits von *Rezitativ* (das allerdings aus den genannten Gründen für die eigentliche Formbetrachtung entfällt) und andererseits vom *Stylo oratorio* — oder auch von *mehr rezitativischen* Stellen — gesprochen wird, so wird man verstehen, daß es sich auch hier um Hilfsbegriffe, nicht aber um ein Benennung stilistisch verschiedener Typen handelt. Zudem muß gesagt werden, daß die im *Stylo oratorio* gehaltenen Partien oder ganzen Werke auch nicht immer nachweisbare rein-musikalische Formvorgänge auf-

---

„Sieben Worten" bedeutsam, indem er die eigentliche dramatische Handlung in einen *doppelten* Rahmen (vgl. auch S. 54 f.) spannt: Introitus-Symphonia-Handlung-Symphonia-Conclusio (= A B C B D). Die symmetrische Anordnung wird noch deutlicher, wenn man die Identität der inneren Rahmenteile (der Symphonien) bedenkt und sich der Analogie im inneren Formaufbau von Introitus- und Conclusio-Chor erinnert (vgl. S. 38 ff.). Innerhalb der eigentlichen „Handlung" kann außerdem das „*Eli, Eli*" als Wendepunkt, bzw. als Höhepunkt einer der Bogenform angenäherten Gestaltung betrachtet werden. Als Grundschema des Aufbaues der „Sieben Worte" wird dann sichtbar:



Das „*Eli*" wird zur Mittelachse, um welche die übrigen Teile konzentrisch angeordnet sind. Vgl. auch Walter Simon Huber, Geleitwort zur Neuausgabe von Schützens „Historia der Auferstehung" (Bärenreiter-Verlag, Kassel), S. 69/70. Huber weist in diesem Werk in überzeugender Weise eine „Wölbungssymmetrie" nach.

weisen, sondern oft nur zur Herausbildung derselben neigen[1]). In Einzelteilen herrscht hier mehr das Wort, während sich im Gesamtverlauf meist (einfache) architektonisch-musikalische Formen zeigen. Innerhalb der Motette sahen wir in dieser Beziehung eher das Gegenteil als Norm.

2. Der reiche Wechsel in der Gegenüberstellung von verschieden besetzten Teilen — an sich eine Stileigentümlichkeit der concertanten Typen — ist auch formal von wesentlicher Bedeutung. Gewöhnlich wechselt die Besetzung nicht von Sprachsatz zu Sprachsatz, (das Vertonungsprinzip bleibt ja auch in den concertanten Werken von Schütz das motettische der sprachsatzweisen Verarbeitung; vor allem natürlich in den mehrstimmigen Sätzen, doch auch in einstimmigen schimmert es als Grundlage durch), — sondern im allgemeinen erst auf größere Strecken. Die Gegenüberstellung einer Solostimme gegen mehrere oder gegen Vollchor kann natürlich auch direkt aus dem Textsinn abgeleitet sein, z. B. in dialogartigen Stücken, wo ein Einzelner spricht und eine Menge antwortet usw. Im Rahmen eines Concertes ist ein solcher „Realismus" möglich. Dramatische Momente finden sich überdies zahlreiche in den „Symphoniae sacrae"; doch sind sie gewöhnlich in eine einfache Form einbezogen, z. B. in einen Rahmen mit vollstimmiger Besetzung (z. B. die „Zinsgroschenszene", Bd. XI, Nr. 7, vgl. Seite 76).

Plötzlicher Wechsel zwischen verschieden besetzten Teilen liegt häufig vor, entsprechend dem Vordringen des statischen Fomempfindens; immerhin finden sich statt Gruppierungsanlagen oft auch aus der Stimmenvermehrung natürlich sich ergebende Steigerungsformen. (Über ihre geringe Spannkraft wurde bereits gesprochen.) Sie stellen sich meist „terrassenartig" dar, z. B. (schematisch):

1-stimmiger Teil = st
3-stimmiger Teil = st } usw.
vollstimmiger Teil = abg

Wo sich fließende Übergänge finden, da handelt es sich vorwiegend um eindeutig primär von der Innendynamik bedingte Formanlagen.

3. Über die mannigfachen Arten der Instrumentalmitwirkung bei Schütz wurde in einem eigenen Abschnitt des I. Teiles eine kurze Übersicht gegeben (Seite 27 ff). Es wurde dort auch bereits auf deren formale Bedeutung hingewiesen. Hier bleibt nun in erster Linie ein Überblick über die *Sinfonia*typen, die *Ritornelle* und die *Übertragung instrumentaler Formen auf die Vokalmusik* zu geben, während die verschiedenen Grade der Selbständigkeit des

---

[1]) Eine Art Zwischenstellung zwischen den im engeren Sinne dramatischen Werken (Passionen usw.) und den „Concerten" nehmen die zum Teil noch zu besprechenden *biblischen Szenen* wie z. B. „Pharisäer und Zöllner", „Der zwölfjährige Jesus im Tempel", der „Dialogo per la pascua" und auch der Dialog „Der Englische Gruß" (VI. Band, 2. Teil, Nr. 28) ein. Über das letztgenannte Stück vgl. Fr. Blume, S. 143 f. und C. v. Winterfeld, „Johann Gabrieli", S. 189.

instrumentalen Parts im gleichzeitigen Zusammenwirken mit dem vokalen, die bald gleich-, bald verschiedenartige, ergänzende Behandlung der Instrumental- und Vokalstimmen Gegenstand der Betrachtung an Einzelwerken sein sollen. Eine systematische Darstellung erscheint hier nicht zweckmäßig und auch kaum möglich. Es handelt sich dabei letzten Endes auch weit mehr um stilistisch als um formal wesentliche Erscheinungen, — und wo die letzteren überwiegen, um enge Zusammenhänge mit dem Text, so daß eine vom Objekt losgelöste Betrachtung unfruchtbar bleiben müßte.

Eine Aufzählung der Sinfoniatypen hat schon Hugo Leichtentritt in seiner „Geschichte der Motette" (Seite 348) gegeben; sie sei hier mit kleinen Ergänzungen wiederholt.

Sinfonia-Typen.

1. Einleitungen, die in sich geschlossene Sätze sind, ohne thematische Beziehung zu den Gesangsmotiven.
2. Abgeschlossene Stücke, die Motive der Gesangsstimmen verarbeiten.
   a) Sinfonien über ein oder mehrere *nachher* in den Singstimmen verarbeitete Motive.
   b) Sinfonien über ein oder mehrere *vorher* in den Singstimmen verarbeitete Motive.
3. Instrumentalsätze, die beim Eintritt der Singstimmen nicht abgeschlossen, sondern selbständig neben den motivisch ganz verschiedenen Gesangspartien weitergeführt werden (z. B. Bd. XI, Nr. 5).

Zu den unter Ziffer 2 genannten Typen: Es können natürlich zu den Singstimmen, die hernach die gleichen Motive wie die Instrumente verarbeiten, wieder Instrumente (meist dieselben, die an der Sinfonia beteiligt waren) hinzuteten, indem sie entweder imitatorisch oder verstärkend gehalten sind. Die Motive erleiden gewöhnlich (aber nicht immer) bei der Übertragung auf Instrumente geringfügige oder auch bedeutende Umbiegungen zu mehr instrumentaler Führung und Charakter.

Zwischen den unter Ziffer 1 und 2a genannten Sinfoniatypen gibt es auch Kombinationen, indem z. B. die Einleitungssinfonia über eigene Motivik gearbeitet ist, aber in das Motiv ausmündet, das die Singstimmen dann aufgreifen; oder ähnlich z. B. im Bd. VII, Nr. 14, wo die Einleitungssinfonia in drei Teile zerfällt: einen ersten über ein eigenes Motiv, einen zweiten („praesto") über das Motiv der nachfolgenden Singstimmen und einen dritten („tarde") über eben dasselbe Motiv. Oder es wird nur das Kopfmotiv der Singstimmen in der vorangehenden Sinfonia angetönt (so z. B. Bd. VII, Nr. 27), im übrigen aber eigene Motivik zugrunde gelegt[1]). In dem deutschen

[1]) Die Tabelle von Hugo Riemann, „Handbuch der Musikgeschichte", II_3, S. 14, auf deren Nummern 4—7 hier besonders verwiesen sei, dient nicht speziell formaler Betrachtung.

Madrigal „*Liebster, sagt in süßem Schmerzen*“ Bd. XV und in der Canzonetta „*Güldene Haare*“, Bd. XV, Anhang (unvollständig erhalten) kehren die motivisch verschiedenen Abschnitte der Einleitungssinfonia einzeln zwischen den Textabschnitten (Strophen) wieder[1]).

Für unsere Betrachtungen ist nicht so sehr die Artung der Sinfonien wichtig (nicht ihre mehr kontrapunktische oder mehr homophone Struktur, die für die Gesamtform ebenso belanglos ist wie die Anwendung dieser oder jener Art des einfachen oder doppelten Kontrapunkts, dieser oder jener Art der kanonischen Führung oder Fugierung innerhalb der Teile einer Motette z. B.), — als vielmehr die Rolle, welche die Sinfonien als Vor-, Zwischen- und Nachspiele oder als Ritornelle und überhaupt als Gliederungsfaktoren inne haben. Wo sie in Wiederholung auftreten, sei es als Ritornell oder refrainartig, sind sie von besonderer Wichtigkeit für die Formvereinheitlichung, für den Zusammenhalt mehrerer in sich relativ stark geschlossener Teile. Im *Stylo oratorio* ist das Wort, der Textinhalt von primärer Bedeutung (wenn auch keinesfalls alleinherrschend); als Gegengewicht treten nun in den Sinfonien und Ritornellen reinmusikalische Formen, wie sie die Instrumentalmusik verwendet, hinzu und sorgen für Gliederung und Gruppierung. In anderen Fällen, namentlich da, wo eine mehr ariose, zur Periodisierung neigende Melodiebildung Platz greift (etwa in Duetten, die den späteren Typus des Kammerduetts vorbilden), da kann man von einer formal wesentlichen Rolle der Sinfonien allerdings kaum mehr sprechen. Sie unterstützen wohl noch die Gliederung, aber diese wäre auch ohne sie klar genug gegeben. Abwechslung, Kontraste ohne unmittelbare Textbeziehung, überhaupt mehr spielfreudige Elemente, Freude an Klang- und Farbenwechsel an sich liegen im Wesen dieser neuen Kunstgattung, des geistlichen wie des weltlichen Concerts. Über die Beziehung der Sinfonien zum Formganzen wird die Betrachtung der Einzelwerke das Nähere und Spezielle auszuführen haben.

4. Die Übertragung instrumentaler Formen auf die Vokalmusik (von der natürlich Instrumentalmitwirkung unselbständiger Art nicht ausgeschlossen ist) geschieht bei Schütz[2]) in der Weise, daß das Ritornell einfach statt von

[1]) Das Stück ist auch sonst formal interessant, worauf schon Spitta (Vorwort zu Band XV, S. X) hinweist. Die letzte Strophe erscheint auf die gleiche Musik gesetzt wie die erste. Dieser Schütz sonst fremde Formgedanke (hier spielerisch anmutend) erscheint von dem kanzonettenartigen Einschlag bewirkt. (Musikalische Anlehnung an den Dakapotypus.)

[2]) Wie schon bei Cavalieri (Rappresentazione), den Florentinern und Venezianern! Schützens eigener, allgemein gehaltener Hinweis auf Monteverdi in der Vorrede zum III. Teil seiner „Symphoniae sacrae“ (1650) berechtigt wohl (ohne daß ein Nachweis im Einzelnen geführt werden kann) zu der Annahme, daß Monteverdi nicht nur mit seinen „Scherzi musicale“ (1607) für die Instrumental-Ritornelle, sondern überhaupt als Hauptanreger für die Verwendung bestimmter Formmittel in Betracht kommt. (Z. B. Chor-Refrains im „Orfeo“.) Um eine direkte Übernahme von Formgedanken handelt es sich dabei freilich nicht.

Instrumenten von einem — meist vollstimmig besetzten — Vokalkörper ausgeführt wird (so z. B. in doppelchörigen Werken, Bd. XIV, Nr. 11 und 14). In ähnlicher Weise treffen wir in Stücken der „Symphoniae sacrae" den Chor-Refrain (Chor-Ripresa) an, z. B. Bd. XI, Nr. 1, 10 und 11).

5. Was die Rolle der Complement- (bzw. Capell-) Chöre betrifft, so ist sie in formaler Beziehung ziemlich primitiv zu nennen, indem diese als Verstärkung entweder im Refrain hinzutreten oder aber jeweils als Abschlußkrönung von Teilstücken, eventuell auch nur des Schlußteiles.

Es liegt also etwa in jedem Teilstück eines Werkes eine „terrassenartige" Steigerungsanlage (z. B. eine Barform) vor, die über einen Soloteil zu einem stärker besetzten (mit oder ohne Instrumente) führt und in einen Tuttiteil mit Complementen ausmündet. Die einzelnen Tuttiteile können dabei unter sich wieder eine Steigerung aufweisen, so daß ein ideales Schema folgender Art entsteht:

Potenzierte Barform:

1. St.	Soloteil	—	reicher bes. Teil	—	Tuttiteil	=	st	st	abg
2. St.	desgl.	—	desgl.	—	desgl.	=	st	st	abg
Abg.	desgl.	—	desgl.	—	desgl.	=	st	st	abg

Das ist, wie gesagt, nur als Schema zu verstehen, die textlichen Vorbedingungen sind dabei nicht in Betracht gezogen. Es sei deshalb auch hier auf die Einzelbesprechungen verwiesen.

Daß die Complement- (bzw. Capell-) Chöre auch einer einmaligen, sowohl bildhaft wie dramatisch bedingten Form dienstbar gemacht werden, zeigt die bekannte, großartige Komposition aus dem Bd. XI, Nr. 8: „*Saul, Saul, was verfolgst du mich*", auf deren Besprechung durch Carl v. Winterfeld[1]) und Hugo Leichtentritt[2]) hier verwiesen werden kann.

Nach dieser gedrängten Übersicht werden wir der Fülle von Erscheinungen am besten nahe kommen, indem wir an einem reichbesetzten Werk des III. Teiles der „Symphoniae sacrae" die Formmittel im Zusammenhang mit dem Text betrachten und die gewonnenen Einsichten vertiefen und durch die Heranziehung von charakteristischen weiteren Beispielen aus der genannten Sammlung, sowie von einigen verwandten Einzelwerken ergänzen. Da wir uns vorerst der Betrachtung von Werken aus den „Symphoniae sacrae" zuwenden, so dürfte zur leichteren Orientierung eine Übersicht über die drei Teile umfassende Sammlung angezeigt sein.

---

[1]) „Johann Gabrieli und sein Zeitalter", Bd. II, S. 197 f.

[2]) „Geschichte der Motette", S. 345.

Symphoniae sacrae

nach der Gesamtausgabe der Schützschen Werke von Philipp Spitta.

Bd. V: I. Teil (1629) 1—3stimmig[1]) mit B. C. und 2—4 obligaten Instrumenten. Nr. 1—20.

Bd. VII: II. Teil (1647) 1—3stimmig mit B. C. und 2 oblig. Violinen. Nr. 1—27.

Bd. X: III. Teil (1650). 1. *Abteilung:* 3—4stimmig mit B. C. und 2 oblig. Violinen und Complementchören. Nr. 1—10.

Bd. XI: III. Teil (1650). 2. *Abteilung:* 4—6stimmig mit B. C. und 2—3 oblig. Instr. und Complementchören. Nr. 1—11 (im Original Nr. 11—21).

Als Ausgangsbeispiel wählen wir Bd. XI, Nr. 9: „*Herr, wie lang willst du mein so gar vergessen*" für 2 Soprane, Alt, 2 Tenöre, Baß und 2 Violinen und Complement von 4 Violen. Text: Psalm 13. Das Stück ist in drei Hauptteile gegliedert, von denen Vers 2—3 des Psalmes den ersten, Vers 4—5 den zweiten und Vers 6 den dritten Teil bilden.

Der 1. Teil beginnt mit einer homophon gehaltenen Symphonia, die von 2 Violinen und dem Violencomplement bestritten wird. Die Motivik ist dieselbe wie die des nachfolgenden rezitativisch gehaltenen Teiles, der in drei ineinander übergreifende Unterteile gegliedert ist:

1.: Vers 2; 2.: 1. Satz von Vers 3; 3.: 2. Satz von Vers 3. — Den Beweis dafür, daß diese der Verszahl widersprechende Einteilung richtig gesehen ist, bildet der jeden Unterteil einleitende Anruf: „*Herr . . .*" (der im Bibeltext nicht wiederholt ist), und die Proportionen bestätigen ebenfalls die Dreiteilung. Der ganze 1. Teil ist im *Stylo oratorio* gehalten, Sopran I, Alt, Tenor I und Tenor II, sowie der Baß beteiligen sich, aber es klingen nie mehr als drei Stimmen gleichzeitig zusammen; Violinen und Complement schweigen.

Der 2. Teil (ebenfalls ohne Instrumentalmitwirkung — immer abgesehen natürlich vom Generalbaß, der nirgends fehlt) ist wieder dreiteilig angelegt und zwar als Barform vom Typus a a b:

1. St.	= Vers 4	4-stg.,	3-stg.	
2. St.	= desgl.	6-stg.,	2-stg.	(gesteigerte Wiederholung)
Abg.	= Vers 5	2-stg.,	2-stg.,	3-stg.
		= st	st	abg

Der 3. Teil (mit 2 Violinen und Complement) ist wieder dreiteilig, wieder Barform:

1. St.	= 1—2-stg.	(alle 3 Sprachsätze von Vers 6)	
2. St.	= 3—6-stg.	desgl.	= gesteigerte Wiederholung
Abg.	= 6-stg.	(letzter Sprachsatz allein)	

[1]) Bezieht sich auf Vokalstimmen.

Wir erkennen also in jedem der drei Hauptteile eine dreiteilige Anlage trotz verschiedener Textvorbedingungen; das Streben nach analogem Aufbau der Einzelteile ist unverkennbar. Die Herausbildung der Barform ist am wenigsten ausgesprochen im 1. Teil, weil dieser der am stärksten rezitativisch gehaltene ist, aber deutlich dann im 2. Teil und besonders im 3., der die uns aus den Motettenbesprechungen bekannte Herausentwicklung des letzten (und zugleich wesentlichsten) Sprachsatzes als Abgesang bringt. Die konsequente „terrassenartige" Steigerungsanlage sowohl innerhalb der einzelnen Teile, wie auch über das ganze Stück (das also selber wieder eine Barform darstellt) ist bemerkenswert:

Einleitungs-Symphonia		(oblig. Instr. mit Compl.)
1. Stollen:	1. Teil	1—2-stg. ohne Instrumente.
2. Stollen:	2. Teil	4—6-stg. ohne Instrumente.
Abgesang:	3. Teil	1—6-stg. *mit* Inst. u. Compl.

Interessante Verbindung einer potenzierten Barform mit der *Refrain*-idee[1]) finden wir in Bd. XI, Nr. 10: „*Komm heiliger Geist, Herre Gott*" für Sopran, Mezzosopran, 2 Tenöre, Bariton und Baß und 2 Violinen und 2 vierstimmigen Complementchören (Voces).

Text: Der kirchliche Pfingstgesang.

Da der Aufbau einfach und übersichtlich ist, folge gleich das Aufbauschema:

1. St.:	Symphoniae (über folgendes Motiv)	
	1. st. 1—4-stg.	ohne Instrumente
	2. st. 2—4-stg.	
	abg. 6-stg. + 2 Viol. + 2 Compl.-Chöre = Alleluja-*Refrain.*	
2. St.:	1. st. 2-stg.	*mit* 2 Violinen
	2. st. 1—3-stg.	
	abg. Alleluja-*Refrain* (wie oben).	
Abg:	1. st. 6-stg. *ohne* Instrumente	
	2. st. 1—6-stg. *mit* 2 Violinen	
	abg. Alleluja-*Refrain* (wie oben) aber erweitert!	

(Die einzelnen Unterstollen, sowie die Allelujarefrains neigen alle selber wieder zur Herausbildung der Barform). Beachtenswert ist auch hier die namentlich in der Besetzung zum Ausdruck kommende planmäßige Steigerungsanlage.

Als weiteres Beispiel für die Anwendung des Refrains folge aus Bd. XI, Nr. 11: „*Nun danket alle Gott*" für 2 Soprane, Alt, 2 Tenöre, Baß und 2 Violinen und Complementchor (vierstimmig: Voces et instrumenta). Text: Sirach 50, 24—26.

---

[1]) Über Gabrieli und Schein als Vorbilder Schützens in der Anwendung der Refrainidee vgl. S. 20, Anm. 1 und S. 115, Anm. 1.

Eine Sinfonia (mit eigener Motivik), bestritten von den beiden Violinen mit B. C. dient als Einleitung[1]). Dann folgt ein Tutti-Sätzchen (Vollchor und 2 Violinen und Complement) über die Worte „*Nun danket alle Gott, der große Dinge tut an allen Enden*"; dieses wird nun weiterhin als Refrain wiederholt. Zwischen dem viermal erscheinenden Refrain stehen nun drei verschieden verarbeitete Teile, von denen der 1. Teil 2teilig, der 2. Teil 2teilig mit Neigung zur Herausbildung eines 3. Unterteiles (als Abgesang), der 3. Teil als Barform angelegt ist. — Diese drei Hauptteile weisen unter sich eine Steigerungsanlage auf, indem der 1. Teil nicht über Zweistimmigkeit, der 2. nicht über Vierstimmigkeit (und 2 Violinen) hinausgeht und erst der 3. Teil volle Sechsstimmigkeit (und 2 Violinen) bringt. — Nach der letzten Wiederholung des Refrains bildet ein als Barform angelegtes Alleluja (6 stg und 2 Violinen und Complement) den Beschluß des Stückes.

Symphonia	(über eigene Motive) (2 Violinen)
Refrain	(Tutti)
1. Teil	(2-stg, *ohne* Violinen)
Refrain	(Tutti)
2. Teil	(4-stg., *mit* 2 Violinen)
Refrain	(Tutti)
3. Teil	(6-stg, *ohne* Violinen)
Refrain	(Tutti)
Alleluja	(Tutti)

Bemerkenswert im inneren Aufbau der Teile ist, wie gegen den Schluß hin mehr und mehr die Barformen vordringen, im 2. Teil als Hinstreben, und im 3. Teil, sowie im Alleluja, deutlich.

Die beiden Violinen im 2. Teil halten sich engstens an die Motive der Singstimmen, ebenso im Refrain, während sie im Allelujateil in freier instrumentaler Führung gehalten sind, ohne aber wesentliche Eigenbedeutung zu gewinnen.

Trotz der Ungleichheit der Teile 1, 2 und 3 in bezug auf Besetzung, Längenausdehnung und inneren Aufbau ist die Form des ganzen Stückes dank des Refrains und der durchgehenden Steigerungsanordnung doch außerordentlich übersichtlich. Freiheit in den Einzelteilen wird kompensiert durch Straffheit der Gesamtform, vor allem durch Einsetzung von Stützpunkten, die die groben Umrisse festigen. — Der 2. Teil dieses Stückes hat ein gewisses Übergewicht durch seine Längenausdehnung und die Mitwirkung der Violinen, aber es ist nicht so groß, daß dadurch das Gleichgewicht des von Refrain und Steigerung bestimmten Aufbaues ernstlich gefährdet werden könnte.

Auf Einzelheiten (wie z. B. Textbedingtheit der Unterbarform) gehen wir hier so wenig wie bei der Betrachtung der beiden vorangegangenen und der

[1]) Die Einleitungssymphonien sind bald nur mit den obligaten Instrumenten, bald auch mit den Complementinstrumenten besetzt, wie in Bd. XI, Nr. 9.

noch folgenden Beispiele ein, — nur wo Besonderheiten auftreten werden wir uns im weiteren noch mit diesen untergeordneten Erscheinungen befassen.

Die Refrainidee findet sich auch in Bd. XI, Nr. 1. *„Es ging ein Sämann aus zu säen“* für Sopran, Alt, Tenor, Baß und 2 Violinen, Fagott und Complementchor (Voces et instrumenta). Text: Evang. Lukas 8, 5—8.

Der Gesamtaufbau ist der folgende:

		„Takt“anzahl:[2]
I.	Sinfonia (folg)[1]	5
	1. a (z. T. mit Instr.)	11
	2. bcd/e (mit Inst.)	15
1. Refrain:	3-teilig: 1. 2-stg. mit 2 Viol. u. Compl.	3
	2. 2-stg. mit 1 Viol. u. Fagott	3
	3. Tutti	4
II.	1. f g h (ohne Instr.)	7
	Sinfonia (folg.)	4
	2. f g h (Schluß mit Instr.)	5
2. Refrain:	3-teilig (variiert) 1. Tutti	3
	2. 1-stg. mit obl. Instr.	3
	3. Tutti.	7
III.	1. i (ohne Instr.)	3
	Sinfonia (Motiv von i)	2
	i (mit Instr.)	3
	2. kl (mit Instr.)	7
	Sinfonia (Motiv von k)	3
	kl (z. T. mit Instr.)	6
3. Refrain:	3-teilig (variiert) 1. 2-stg. mit 2 Viol. u. Compl.	2
	2. 3-stg. mit Fagott	3
	3. Tutti	5
IV.	1. m (mit Instr.)	7
	2. n (do.)	8
4. Refrain:	3-teilig in Vergrößerung u. zugleich Potenzierung der Form.	
	1. α) 2-stg. mit 2 Viol. u. Compl.	3
	β) 1-stg. mit 2 Viol.	5
	γ) 1. 4-stg. mit 2 Viol. u. Compl.	
	2. Sinfonia	5
	3. Tutti	
	2. α) 2-stg. mit 2 Viol. u. Compl.	3
	β) 1-stg. mit 2 Viol.	5
	γ) Tutti	3
	3. α) fehlt	—
	β) 1-stg. mit 2 Viol.	5
	γ) Tutti	1 (2)

[1]) folg = über folgende Motive.

[2]) Die Ziffern sind zum Zwecke der Additionsmöglichkeit zu ganzen „Takten“ auf- oder abgerundet. Bei Überschneidungen von Formteilen geben die Ziffern natürlich kein zuverlässiges Bild. Sie wollen auch nur der raschen Orientierung dienen.

Dieser scheinbar sehr komplizierte Aufbau zeigt in Wirklichkeit ziemlich einfache Grundzüge und ein bemerkenswertes Streben nach Symmetrie- und Analogiebildungen. — Einerseits hält der Refrain das sehr ausgedehnte Stück zusammen; er ist gesetzt auf die Worte „*Wer Ohren hat zu hören, der höre*". Der Refrain bleibt nicht gleich, sondern wird jedesmal variiert, immer aber stellt er sich dreiteilig dar: zwischen zwei voller besetzten Außenteilen steht ein dünner besetzter Mittelteil (vgl. Schema). Der Schlußrefrain aber potenziert diese Form[1]); er bildet drei große Hauptteile, von denen die beiden ersten an Ausdehnung und in der Verarbeitung (vollbesetzt — geringbesetzt — vollbesetzt) den früheren Refrains entsprechen, während der letzte verkürzt erscheint und nur mehr einen gering besetzten und vollbesetzten Teil bringt; dafür aber wird bei ihm die Idee der Abwechslung, des Kontrasts auf die Außendynamik übertragen, indem nämlich ein fortwährender Wechsel zwischen „piano" und „forte" in den beiden obligaten Violinen stattfindet!

Was nun die 4 Hauptteile betrifft, so zeigen sie trotz verschiedenartigstem sprachlichem Aufbau je eine Zweiteiligkeit (die im 3. Teil zur Zwei- + Zweiteiligkeit erweitert erscheint). Die Einzelheiten der Anordnung und Besetzung sind aus dem Schema ersichtlich. Faßt man den Refrain jeweils als Abgesang auf (wie wir es in Nr. 9, wo es allerdings näher lag, getan haben) so kann man jeden der 4 Teile mit dem Refrain zusammen als Barform ansprechen.

Die Instrumentalmitwirkung ist innerhalb der 4 Hauptteile an die Motive der Singstimmen gebunden, biegt sie aber gelegentlich ins mehr Instrumentale um. Bei den Refrains entnehmen die obligaten Instrumente ihre Motive ebenfalls den Singstimmen, mit Ausnahme von Refrain 2, 1, wo in den Violinen ein eigenes Motiv vorhanden ist, und von Refrain 4, wo die Violinen durchgängig ebenfalls eigene Gegenmotive entwickeln. — Bei aller Mannigfaltigkeit der Einzelerscheinungen, bei allen concertanten Freiheiten sehen wir auch in diesem Stück die straff formende Hand Schützens deutlich.

Bd. XI, Nr. 4 bringt eine Vertonung des „*Vater unser*" in folgender Besetzung: Sopran, Mezzo-Sopran, 2 Tenöre und Baß und 2 Violinen und 4-stg Complementchor (Voces et instrumenta).

Aufbau:

I.	Anruf (5-stg.)	*Vater unser, der du bist im Himmel*[2])	*ohne* Instrumente
	1. Stollen:	*geheiliget werde dein Name*	
	2. Stollen:	*zukomm dein Reich*	
	Abgesang:	*dein Will gescheh im Himmel* / *also auch auf Erden.*	

[1]) Eine Erscheinung, die auch sonst bei Schütz anzutreffen ist!

[2]) Die textlich gegebene Zugehörigkeit des Teilsatzes „*Der du bist im Himmel*" zum „Anruf"-Teil oder zum mindesten die vermittelnde Rolle, die er zwischen diesem und dem

II.	Anruf:	(*Vater, Vater,*)	*ohne* Instrumente
	1. Stollen:	*unser täglich Brot gib uns heute*	
	2. Stollen:	*vergib uns unsere Schuld*	
	Abgesang:	*als wir vergeben unsern Schuldigen*	
III.	Anruf:	(*Vater, Vater*)	*ohne* Instrumente
	1. Stollen:	*Führe uns nicht in Versuchung,*	
		sondern erlöse uns von dem Übel	
	2. Stollen:	*erlöse uns von dem Übel*	
	Abgesang:	*erlöse uns von dem Übel*	
IV.	Anruf:	(einmaliges *Vater*)	*mit* 2 Violinen
	A:	*denn dein ist das Reich und die Kraft*	
		und die Herrlichkeit in Ewigkeit	
		= st st abg	
	B:	*Amen* = st st abg u. kl. Anhang.	
Schlußteil:	Wiederholung von Teil IV mit Vollchor, Complementchor u. 2 Violinen, Kleiner Anhang: *Vater, Amen.*		

Die Teile 2 und 3 enthalten also, in analogem Aufbau (je Barform, mit Neigung auch der Unterteile zu Barformen!), das eigentliche *Gebet.* Jedem der beiden Teile geht ein Anruf voraus. Der 1. Teil ist ebenfalls als Barform angelegt, ihn leitet ein breiterer (weil zugleich auf das ganze Stück bezüglicher) Anruf ein. (Auf die überall feinfühlig ausgenützten Beziehungsmöglichkeiten zwischen Textinhalt und Barform kann hier nicht mehr näher eingegangen werden, da es sich prinzipiell um die gleichen Erscheinungen handelt, wie wir sie in den rein motettenhaften Werken schon besprochen haben.)

Der 4. Teil wird vom Tenor und den beiden Violinen (mit B. C.) allein bestritten; sein Aufbau ist anders als der der übrigen Teile, nämlich zweiteilig. Im allgemeinen sahen wir bei Schütz in Schlußteilen überwiegend Steigerungsformen, Barformen; hier nun wird die krönende Schlußwirkung durch die in der Gesamtbesetzung vorgetragene Wiederholung des 4. Teiles erreicht.

Dem Aufbau des 4. Teiles (der wohl mit einem Solotenor zu besetzen ist), soll hier eine nähere Betrachtung gewidmet sein, da er für Schütz charakteristisch ist.

Betrachten wir zunächst den A-Teil (siehe Schema).

Er beginnt (wie die übrigen Hauptteile auch) mit dem Anruf „*Vater*", der von den Violinen in gleicher Tonhöhe wiederholt wird. Diese Art der Wiederholung erscheint durch den ganzen A-Teil prinzipiell und im B-Teil

---

1. Stollen einnimmt, ergibt sich musikalisch einerseits aus der Harmonik (Anschluß mit dem Es-Dur-Akkord und Kadenzierung auf der Dominante als Öffnung gegen den 1. Stollen), dann aber auch daraus, daß er zwar frei imitierend, aber doch sehr knapp gehalten ist gegenüber den folgenden Teilen, von denen sich der 1. Stollen mit seinem zweistimmigen Einsatz deutlich als Ansatz, als eigentlicher Anfang bekundet.

vorwiegend festgehalten und verleiht dem ganzen 4. Teil etwas arienhaftes [1]).

Die Violinen haben hier keine eigene Triebkraft, sie sind gewissermaßen eine Art Echo der Singstimmen.

Der Text des A-Teiles (siehe Schema) wird von Schütz nun nicht einfach nach den einzelnen Worten gegliedert; er behält zwar die sich natürlicherweise aufdrängende Vierteiligkeit bei, aber er gliedert so:

Denn dein ist das Reich,
das Reich und die Kraft,
die Kraft und die Herrlichkeit,
die Herrlichkeit in Ewigkeit.

Weder Ausgleich der Proportionen noch Dehnung ist der Grund dieser Textwiederholung (die ein Charakteristikum der Schützschen monodischen Kompositionsweise ist), sondern Schütz erfühlt in der Neuanknüpfung eine Steigerungsmöglichkeit, er will Intensivierung, die ja ganz im Sinne der subjektiven, leidenschaftlichen Interpretation des Textes liegt. Musikalisch sind nun die vier Sprachsätze in einer Art freien Höhersequenzierung angelegt. Im ersten Sprachsatz ist der Gipfelton am Schluß *b*, im zweiten: c^1, im dritten: d^1 und der vierte Sprachsatz bringt als Abgesang auf „*Herrlichkeit*“ es^1, um von da zurückzuwenden ins *b*. In einer Einzellinie von höchster Ausdruckskraft und letzter Vollendung in bezug auf die Linienführung ist hier die zu drei Stollen und Abgesang erweiterte Barform ausgeprägt.

Der B-Teil, der nur das Wort „*Amen*“ enthält, bringt dieses viermal; aber die Anlage ist eine andere als im A-Teil. (Die Rolle der Violinen ist hier eine ähnliche, aber doch nicht ganz gleiche, indem Zusammenschiebungen von Ende und Anfang — zwischen Singstimmen und Violinen — stattfinden, [vgl. unten Anmerkung 1,] und gegen das Ende hin die Zusammenschiebungen noch dichter werden, so daß über Engführung zum gleichzeitigen Erklingen von Singstimmen und Instrumenten übergegangen wird; so im letzten „*Amen*“.)

Das erste „*Amen*“ ist als ein 1. Stollen zu betrachten; das zweite „*Amen*“, eine Quart höher sequenziert, als ein 2. Stollen; das dritte „*Amen*“, rückleitend und breit ausschwingend, bildet den Abgesang. Wir haben also hier die gewohnte Barform mit 2 Stollen und Abgesang. Nun folgt noch ein viertes „*Amen*“, das keineswegs etwa erst als Abgesang zu bezeichnen ist. Das dritte „*Amen*“ ist innendynamisch durchaus als Abgesang zu verstehen, während das

---

[1]) Auf das Alternieren von Singstimmen und Violinen macht auch H. Riemann, „Handbuch der Musikgeschichte“, II_3, S. 17, aufmerksam. Die von ihm weiter bemerkte Zusammenschiebung von Ende und Anfang findet sich erst im B-Teil. Über die Ableitung aus der doppelchörigen Schreibweise vergleiche ebenda.

vierte verhältnismäßig selbständig in sich abgeschlossen, in sich ruhend erscheint; es pendelt mit einer einfachen Tonfolge *g c¹ a d¹ g* zwischen Grund- und Dominantton. Natürlich gehört es trotzdem im weiteren Sinne dem ganzen B-Teil mit an[1]), es bildet eine Art *Coda*[2]), die Wellenbewegungen der drei vorangehenden „*Amen*" schwingen in ihm beruhigter nach (in den gleichzeitig erklingenden Violinen sind sie noch da). — Betrachten wir den 4. Teil nun in seinem Gesamtverlauf, so erscheint der B-Teil wie eine Art lösender Abgesang zu dem eminent ausdruckserfüllten, gespannten A-Teil.

Es mußte hier einmal auf feinere Einzelheiten eingegangen werden, um die Formkunst Schützens gerade innerhalb der Einstimmigkeit zu zeigen. Ähnliche Erscheinungen begegnen uns in fast allen monodischen Kompositionen Schützens, in ganzen Werken so gut wie hier in einem Teilstück eines sonst motettenartig behandelten Werkes. Durch die besondere Behandlung als Soloteil hebt Schütz die Worte des 4. Teiles als Hauptsache heraus, und die Tuttiwiederholung bekräftigt dies; bedingt ist sie aber auch durch die Notwendigkeit, ein Chorwerk auch chorisch abzuschließen.

In Bd. XI, Nr. 7 „*Meister, wir wissen, daß du wahrhaftig bist*" begegnen wir einer ausgesprochenen inhaltbedingten *Rahmenform.* Die Besetzung ist die folgende: 2 Soprane, Alt, Tenor und Baß und 2 Violinen und Complementchor (Voces et instrumenta). Text: Matthäus 22, 16—21. Es handelt sich um die Szene vom Zinsgroschen.

Die Hauptrede der Pharisäer bildet den *vorderen Rahmenteil;* Rede Jesu, Gegenrede der Philister und die Evangelistenworte bilden den *Mittelteil.* Diese Szene ist der Art der Schützschen Oratorienszenen angenähert. Der *hintere Rahmenteil* stellt eine Wiederholung der wesentlichen Jesusworte dar, die aber jetzt nicht mehr als wirklich von Jesus gesprochen gedacht sind, sondern den Gläubigen als ehrfurchtvoll wiederholte Weisheitsworte in den Mund gelegt werden.

Der 1. Teil wird eingeleitet durch eine Symphonie (2 Violinen, Fagott, B. C.), die an der Spitze das Anfangsmotiv der Singstimmen bringt, im übrigen aber eigene Motivik aufweist. Hierauf erscheinen in einfacher Abfolge die einzelnen kleinen Sprachsätze der Philisterrede, knapp verarbeitet, zwischen Homophonie und Imitation die Mitte haltend, unter jeweiligem Voreintreten des Tenors. (Die Instrumente schweigen.) Eine Gliederung wird erreicht, indem die drei letzten Sprachsätze

a *Was dünkt dich?*
b *ist es recht,*
c *daß man dem Kaiser Zinse gebe oder nicht?*

[1]) Mit diesem 4. „Amen" sucht sich zugleich die Periodisierung (2 + 2 Teile) gegenüber der Innendynamik (Barform) durchzusetzen.

[2]) Vgl. auch die „Coda" des geistlichen (Solo-)Concerts „*Eile, mich, Gott, zu erretten*", S. 109.

folgendermaßen wiederholt werden:

a b c	st
aa bb c	st
bb c	abg

So gliedert sich die vordere Rahmenmotette in zwei einander an Ausdehnung ungefähr entsprechende Teile; die Hauptfrage, das Wesentliche wird herausgesondert und als eigener Teil dem übrigen minder wichtigen Text gegenübergestellt.

Der *Mittelteil*, der an den Szenenablauf gebunden ist, vertont die Worte des Evangelisten und die der Pharisäer verschiedenartig mehrstimmig besetzt, läßt die Jesusworte aber immer vom Tenor allein singen. Schütz gliedert nun die Szene mittels Symphonien deutlich in drei (ungefähr gleich lange) Teile wie folgt:

Mittelteil:

1. 1. Symphonia (eigenes Motiv)
   Evangelist
   Jesus: dd ee f
   2. Symphonia (über vorangeganges Motiv)
2. Evangelist
   Jesus (kurze, unwesentliche Frage)
   Evangelist
   Pharisäer
   3. Symphonia (über vorangehendes Motiv)
3. Evangelist
   Jesus (Hauptworte)

Hier haben also die Symphonien ausgesprochen formale Bedeutung; und zwar haben die Symphonien 2 und 3 abschließenden Charakter, sie sind motivisch mit dem Vorangehenden verbunden, also Nachspiele. Die Einteilung durch die Symphonien ergibt die obigen drei Teile, und zwar stehen in den Ecksätzen die beiden wichtigeren Jesusworte allein (nur mit den einleitenden Evangelistenworten), während im Mittelteil die kurze Frage und Gegenfrage der Philister und Jesu steht. Die Jesusworte der Ecksätze sind die einzigen etwas breiter ausgeführten Partien und diese zeigen das Bestreben, nicht nur aus dem Einzelwort und dem Textsinn heraus, sondern auch musikalisch-architektonisch aufzubauen.

Das erste Jesuswort zeigt davon noch verhältnismäßig wenig:

d *Ihr Heuchler* :|
e *was versucht ihr mich?* :|
f *weiset mir die Zinse-Münze.*

Die Textwiederholungen erscheinen primär doch vom Wort her bestimmt. „*Ihr Heuchler*" wird nicht höher, sondern tiefer sequenziert; keine Steigerung, mehr ein trauriges Versenken ins Wort „*Heuchler*" ist erkennbar. „*Was*

vrsucht ihr mich?" verlangt dagegen Steigerung, Intensivierung; es erscheint deshalb höher sequenziert. „*Weiset mir die Zinse-Münze*" setzt die Linienzüge des Vorangehenden nicht fort, es ist etwas neues, eigentlich unwesentliches, wird deshalb auch nicht wiederholt.

Trotz der Wortgezeugtheit dieser Anordnung darf die Neigung zu Periodisierung (2 + 2), auch die Abgesangsstellung von *c* nicht ganz übersehen werden. Im dritten, wesentlichsten Jesuswort überwiegt das rein-musikalische dann ja entschieden. Harmonik und Linienführung (die ganz arios gehalten ist) bewirken vollkommene musikalisch-architektonische Geschlossenheit. Wir erkennen in der Vertonung der Jesusworte des 3. Teiles leicht 2 Teile, die durch ein kurzes, vom Continuo allein bestrittenes Zwischenspiel abgetrennt werden.

	Text:
1. g h Zwischenspiel des B. C. 2. h h	g: *So gebet dem Kaiser was des Kaisers ist* h: *und Gott, was Gottes ist.*

Der Symmetriewille reicht aber bis in die kleinsten Unterteile ohne zum Schematismus zu erstarren:

1. g = st st abg = Vs
   h = Vs Ns = Ns } Vordersatz

Zwischenspiel des B. C.

2. h = st st abg = Vs
   h = Vs Ns u. Coda = Ns } Nachsatz

(Vs = Vordersatz; Ns = Nachsatz).

Es erscheint hier also eine weitgehende Periodisierung ohne Schaden für die Ausdrucksintensität. Das statische Formgefühl bestimmt im wesentlichen die Form, ohne Barformen aus den Unterteilen ganz zu verdrängen.

Der 3. Hauptteil endlich, (der hintere Rahmenteil) wiederholt , wie schon erwähnt wurde, diese Jesusworte und zwar mit Vollchor, Complementchor und obligaten Instrumenten.

Der einfache Aufbau ist:

i k
i k (k)

Die verschiedenen Arten der Anwendung von instrumentalen *Ritornellen* mögen aus dem 3. Teil der „Symphoniae sacrae" noch die beiden folgenden Beispiele belegen:

Bd. X, Nr. 5: „*O Herr, hilf*" für 2 Soprane, Tenor und 2 Violinen. Text: Psalm 118, 25—26.

Das Stück zeigt einen ganz einfachen symmetrischen Aufbau. 3 Hauptteile, von denen der mittlere allein im dreiteiligen Takt gehalten und von

Violinen begleitet ist, werden umrahmt von 2 identischen Violinritornellen[1]) (die an die Motive des 1. Hauptteiles anklingen).

Aufbau:

Sinfonia (Ritornell)		2 Violinen
1. Teil	*ohne*	„
2. „ (Mittelteil; 3-Takt)	*mit*	„
3. „	*ohne*	„
Sinfonia (Ritornell) wie oben	2	„

Wieder anders verwendet sind die Instrumental-Ritornelle in Bd. X, Nr. 9: „*O Jesu süß, wer dein gedenkt*" für 2 Soprane und 2 Tenöre und 2 Violinen. (Text: Verdeutschung des „Jubilus Bernhardi", angeblich von Johann Heermann. Das Stück ist von Schütz nach einer heute unbekannten Komposition von Alessandro Grandi († 1630) „*Lilium convallium*" gesetzt).

Aufbau:

Ritornell		2 Violinen
Duett (2 Soprane)	*ohne*	„
Ritornell	2	„
Duett[2]) (2 Tenöre)	*ohne*	„
Ritornell	2	„
Quartett gegen Schluß	*mit*	„

Das Ritornell kehrt hier also am Schlusse nicht wieder, sondern es wird in der gewohnten Weise vollstimmig geschlossen[3]).

Als Beispiel für die Wiederkehr eines Anfangsteiles zusammen mit der Einleitungssinfonie sei noch genannt Bd. X, Nr. 1 (23. Psalm) „*Der Herr ist mein Hirte*".

Die Einleitungssinfonie wird ausgeführt von 2 Violinen und 3 Complementinstrumenten und ist über eigene Motivik gearbeitet. Dann folgt ein Tuttisatz in doppelchöriger Anlage (4-teilig).

---

[1]) Über die eventuelle Unterdrückung der Sinfonia am Schluß vgl. Philipp Spitta, Vorwort zu Bd. X, S. VII.

[2]) Carl v. Winterfeld teilt („Johann Gabrieli", S. 210) das zu jener Zeit wiederholt komponierte Gedicht mit. In der Schützschen Komposition fehlt der Vers: „*Du Licht der Welt und Gnadensonne*", er müßte hier in dem Duett der beiden Tenöre stehen. — Hugo Riemann, „Handbuch der Musikgeschichte", II. Teil, S. 23, spricht „von vier gesungenen Teilen (Strophen)", „deren Anlage als eine Art freier Umformung desselben Materials zu verstehen sei mit Benützung desselben Basses, der aber durch veränderte Modulationsrichtung oder Taktart usw. sehr stark umgegossen sei." Weder das eine noch das andere kann ich bestätigt finden.

[3]) Hier sei auch auf ein instrumentales *Doppelritornell* hingewiesen. Das Madrigal „*Tugend ist der beste Freund*" (Bd. XV, Nr. VIII) zeigt folgenden Aufbau:
Sinf. — I. Rit. — 1. Strophe — II. Rit. — 2. Str. — I. Rit. — 3. Str. — II. Rit. — 4. Str. — Es schließt also weder mit dem Instrumentalritornell I oder II, noch mit einer Sinfonia ab, sondern mit der letzten Strophenvertonung, die — wie die vorangehenden drei andern — Vokal- und Instrumentalstimmen vereinigt.

a	a	Favoritchor	Complementchor mit Violine
b	b	desgl.	desgl.
a	a	desgl.	desgl.
c	c	Tutti	Tutti.

Diese beiden Teile (Sinfonia und Tuttisatz) werden am Ende wiederholt; dazwischen liegt eine Reihe verschieden behandelter Teile ohne deutlich erkennbare Gesamtform, alle ohne Complementchor, aber zum Teil mit Violinen.

Schließlich sei aus dem 3. Teil der „Symphoniae sacrae" noch der Szene vom 12jährigen Jesus im Tempel und ferner zweier biblischer Szenen aus Bd. XIV gedacht[1]).

Bd. X, Nr. 4 „*Mein Sohn, warum hast du uns das getan*" für 3 Solostimmen (Jesus, Maria und Joseph), Complementchor (Voces et instrumenta) und 2 Violinen. Text: Lucas 2, 48 und 49, Psalm 84, 2, 3 und 5[2]).

Es kann sich hier nur darum handeln, in großen Zügen auf die Gesamtanlage hinzuweisen. Den Eingang bildet eine Symphonia, dann folgt ein Duett (Maria und Joseph), daran anschließend die Antwort Jesu als Solopartie. Zum Schluß vereinigen sich alle Vokal- und Instrumentalstimmen zu den Worten des 84. Psalmes (Verse 2, 3 und 5).

Aufbau:

E. [*Symphonia* (an folgende Motive anklingend) 2 Violinen u. 3 Comp.-Instr.

I. *Duett* (Maria und Joseph)

1. st st abg	a	*ohne* Violinen.
2. „*Siehe*" + Vs, Ns	b	
3. Vs, Ns	a var.	

II. *Solo* (Jesus)

1. Anruf + st st abg	c	Tutti
2. Vs (Solo), Ns (Sinf)	d	*mit* 2 Violinen.
3. nicht eindeutig unterteilbar	c var.	

III. *Tutti* (Soli, Complement [Voces et instrumenta], mit 2 Violinen)

1. a a b, c c, dee,	Tutti
2. Duett, Solo, Sinf, Solo, Duett, (ef ef ef e ef)	mit 2 Violinen
3. ghi (Basso ostinato über 4-Ton Motiv),	Tutti (2-teil.)

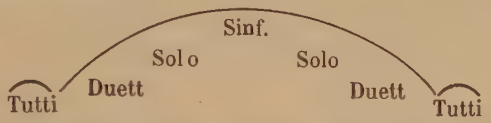
Aus diesem Schema wird das Streben Schützens nach symmetrischer Anlage auch innerhalb dramatischer Szenen deutlich: Jeder der 3 Hauptteile ist dreiteilig und zwar jeder als Bogenform angelegt. Das ganze Werk aber zeigt

---

[1]) Zu diesen, von Winterfeld als „darstellende" bezeichneten Werken gehören auch „*Saul, Saul, was verfolgst du mich*", das nur die Rede selber vertont, und „*Siehe, es erschien der Engel*", das ähnlich wie die Zinsgroschenszene (vgl. S. 88 ff.) und „Pharisäer und Zöllner" (vgl. S. 93 f.) die Erzählung nicht ausscheidet. Die beiden erstgenannten Stücke sind bei Winterfeld, a. a. O., S. 197 ff. und 200 f. besprochen.

[2]) Über die Textzusammenstellung und ihren Sinn vgl. Winterfeld, a. a. O., S. 199 f.

andeutungsweise große Barform. — Interessant ist hier insbesondere, wie Schütz den Schlußteil in einer Bogenform anlegt, sicher mehr aus Analogiebedürfnis als aus dem Text schöpfend. Die Bogenform dürfte im folgenden Schema noch klarer werden:



Der Schlußteil aus diesem letzten Tuttiteil, beginnend „*wohl denen*", ist über einem viertönigen Basso ostinato aufgebaut. Der Basso ostinato erscheint wie folgt:

	f e d cis (absteigend)	2 mal	I.
	c^1 h a g (absteigend)	2 mal	
	a g f e (absteigend)	2 mal	
	c d e f (aufsteigend)	2 mal	II.
variiert:	c d e A	1 mal	
	H cis d A	1 mal	
	H cis d e A (erweitert u. verbreitert)	1 mal	

Am deutlichsten scheint eine Zweiteilung herausschälbar, wie oben angedeutet: in Teil I erscheint der Basso ostinato in seiner ursprünglichen Gestalt, in Teil II wird er umgekehrt und erweitert; die Anordnung zeigt hier größere Freiheit. Bemerkenswert ist, besonders in den Soloteilen, das Hinstreben zu einfachen Bar- und Gruppenformen; alles erscheint sinnvoll, zugleich aber auch musikalisch-architektonisch gegliedert.

Betrachten wir nun, bevor wir zu Werken aus den beiden ersten Teilen der „Symphoniae sacrae" übergehen, noch zwei andere „biblische Szenen" von Schütz, nämlich aus Bd. XIV, die Nummern 4 und 5: „Pharisäer und Zöllner" und den „Oster-Dialog".

Wir werden in ihnen ein weit weniger starkes Hinstreben zu rein-musikalisch verständlichen Formen, sondern eine mehr dramatisch bedingte Form finden. Bd. XIV, Nr. 4 „*Es gingen zweene Menschen hinauf*". Dialog, 4stimmig. Chor mit B. C., aus dem „Pharisäus" und „Publicanus" solistisch abzulösen sind. — Text: Evang. Lukas, 18, 10—14.

Das ganze Stück gliedert sich in 3 Teile: einen Eingangschor (für 2 Soprane) erzählenden Charakters, den eigentlichen Dialog und einen 4stimmigen Schlußchor, der den Hauptgedanken enthält.

1. *Teil:* Frauenchor, Einleitungserzählung. „*Es gingen zweene Menschen hinauf in den Tempel*" ist 2-stimmig gesetzt zur einfachen Symbolisierung der zwei Menschen[1]), dann übernimmt die eine Stimme die Textworte, die sich auf den Pharisäer, die andere diejenige, die sich auf den Zöllner beziehen, bei den beiden Satzabschlüssen — bezeichnenderweise wo zugleich

[1]) Vgl. A. Einstein, Heinrich Schütz (in „Ganymed"), S. 117/118.

vom Zöllner als vom Demütigen, der Hauptperson im ethischen Sinne, die Rede ist — treten die Stimmen wieder zusammen, und natürlich auch beim Ganzabschluß dieses Teiles zu den Worten: „*und sie sprachen*".

2. *Teil:* Der eigentliche *Dialog.* Pharisäer: Tenor; Zöllner: Baß. — Die Gestaltung ist ganz von der im Eingangschor gekennzeichneten Situation bestimmt: „*der Pharisäer stund und betet*", er reißt also die Hauptrolle an sich und läßt selbstbewußt seine Rede ertönen; zu rein-musikalischen Formen sind Ansätze da (Neigung zu Barformen mit zwei und 3 Stollen), aber sein Gesang wird siebenmal unterbrochen von dem eintönigen, aber doch ungemein ausdrucksstarken Flehen des Zöllners, „*der ferne stund*": „*Gott sei mir armen Sünder gnädig*".

3. *Teil:* Schlußchor. Sentenz. Dieser Teil ist von der Szene eigentlich losgelöst, er enthält einen Gedanken, eine Sentenz, die auch für sich allein als Motette komponiert werden könnte, vielleicht unter geringer Abänderung der auf die Szene bezüglichen Anfangsworte. So finden wir hier denn auch einen uns aus den motettenartigen Werken schon vertrauten Aufbau, nämlich eine Barform, deren Abgesang (den Hauptgedanken enthaltend) selber wieder als Barform angelegt ist:

3. Teil:
1. St.: homophon, knappe Reihung
2. St.: 2-teilig: 2-stg. | 4-stg.
Abg: 1. st: a b
2. st: a b
Abg: b b

Der *Dialog* selber wird also eingerahmt von zwei Chorsätzen, deren erster 2-stimmiger unmittelbaren Bezug zur Szene und deren letzter aus dieser den Sinn herauslöst und die Jesusworte (ähnlich wie in der Zinsgroschenszene) gleichsam der ganzen gläubigen Gemeinde in den Mund legt.

Bd. XIV, Nr. 5 „Dialogo per la pascua" („*Weib, was weinest du?*") für 4 (Solo-) Stimmen (2 Soprane, Alt, Tenor) mit B. C.

Über die Textzusammenstellung aus Evangelium Johannes 20; 13, 16 und 17 unterrichtet Ph. Spitta (Vorwort zu Bd. XIV, Seite 9).

Bedeutsam im Gegensatz zu den beiden eben besprochenen Werken erscheint hier der Umstand, daß sowohl Maria als Jesus (und selbstverständlich auch die beiden Engel) je von zwei Stimmen gesungen werden; die Lösung von der überpersönlichen Auffassung der älteren Zeit, die auch die Rede der Einzelpersonen motettenhaft behandelte, (z. B. in der Motettenpassion) erscheint also hier — ähnlich wie in den „Sieben Worten", wo immerhin nicht mehr für die redenden Personen, wohl aber für den Evangelisten teilweise noch mehrstimmige Setzweise verwendet ist, und wie in der „Historia von der Auferstehung Christi" — weniger vorgeschritten, obschon andrerseits gerade diese Komposition vom herrlichsten und kühnsten subjektiven Ausdruck erfüllt ist.

Der ganze Dialog gliedert sich in 3 Hauptteile. Der 1. Teil enthält Frage und Antwort zwischen den Engeln und Maria (in einem Teil A). Den 2. Hauptteil bildet die *Erkennungsszene*, die mit ihren hochmystischen Klängen zugleich den Mittelteil einer Bogenform oder, — wenn man mehr das Emotionale, das Schütz die Erkennungsszene solcherweise herausheben ließ, berücksichtigt, — einer Rahmenform bildet. Der 3. Hauptteil endlich enthält die Worte Jesu an Maria.

Zum leichteren Verständnis folge eine Übersicht:

a *Weib, was weinest du?*
b *Sie haben meinen Herren . . .*
c *Wen suchest du?*
d *und ich weiß nicht . . .*
e *Maria!*
f *Rabbuni!*
g *Rühre mich nicht an,*
h *denn ich bin noch nicht . . .*
i *zu meinem Vater,*
k *ich fahre auf,*
l *ich fahre auf zu eurem Vater . . .*
m *zu meinem Gott und . . .*

1. Teil: (Frage und Antwort.)

A:	st	Engel	a	Vorderer Rahmenteil
		Engel u. Maria	bc[1]	
	st	Engel u. (Maria)	a(b)	
		Engel u. Maria	ab ab	
	abg	Maria	d	
B:	st	Maria und Jesus	ad ad	
	st	Maria und Jesus	b c	
		Maria und Jesus	b c(d)	
	abg	Maria	d ↙	

2. Teil: (Erkennungszene.)

C:	Jesus:	e e	Mittelteil
	Maria:	f	
D:	Jesus:	e	
	Maria:	f	

3. Teil: (Jesus zu Maria.)

E: gg | h i | h i = Typ ABB
F: k | l m | l m = Typ ABB
st st abg

Hinterer Rahmenteil.

Jeder der drei Hauptteile weist demnach zwei Unterteile auf (AB, CD, EF). In den ausgedehnten Eckteilen erkennt man eine Neigung, die Unterteile

[1] Die Böglein deuten an, daß die Sprachsätze gleichzeitig erklingen.

gleichartig anzulegen. Im 1. Teil schimmert der Typus AAB (Barform) einigermaßen durch; der Ausdruck der angstvollen Spannung wird dabei durch die der Steigerungsanlage dienenden Höhersequenzierungen gehoben. Und im 3. Teil prägt sich der Typus ABB (Gegenbar) in jedem der zwei Unterteile deutlich aus. — Bildet auch die Erkennungsszene (CD) zweifellos das Kernstück des Werkes, den innern Höhepunkt, und ergibt sich (gestützt auch auf die Formanalogien der Eckteile) somit eine Rahmenform, so darf die durchgehende Formstrebung, die in der ekstatischen Steigerung gegen den 3. Teil hin liegt, doch nicht übersehen werden.

Von den Stücken der beiden ersten Teile der „Symphoniae sacrae" seien zunächst diejenigen herausgegriffen, die *Dacapoform* aufweisen. Hugo Riemann (Hdb. d. Mg. II_3 S. 13) vermutet wohl mit Recht, daß die Instrumentalkanzone der Venezianer für Schütz Vorbild oder doch Anregung zu dieser Form gewesen sei und nicht Opernstücke. Während sich im 1. und 2. Teil der „Symphoniae sacrae", die zum Teil aus ziemlich früher Zeit stammen (im einzelnen datierbar sind sie nicht), ziemlich viele Dacapoformen finden, fehlen sie in den „Kleinen geistlichen Concerten" von 1636 und 1639, die — wenigstens in den geringstimmigen Stücken — den monodischen Typus am reinsten ausprägen, ganz[1]). — Im 1. Teil der „Symphoniae sacrae" zeigen Dacapoform die Nr. 3, 5 und 6; im 2. Teil die Nr. 3, 13 und 20. Es sind 1—2-stimmige Stücke mit B. C. und 2 obligaten Instrumenten, (meist 2 Violinen).

Bd. V, *Nr.* 3 „*In te Domine speravi*" (für Alt, Violine und Fagott oder Posaune, Text: Psalm 31, 2—3; *nicht* Psalm 30, wie Spitta im Vorwort zu Bd. V, Seite VI angibt).

a *In te Domine speravi*
b *non confundar*
c *in aeternum.*
d *In iustitia tua*
e *libera me.*
f *Inclina aurem tuam,*
g *accelera ut eruas me.*
g^1 g^2

Das Stück gliedert sich in 4 Teile, von denen 1. und 4. (A_1 und A_2) identisch sind:

---

[1]) Dies ist einigermaßen auffallend, da die italienischen Monodien, die auch in stilistischer Hinsicht als Hauptanregung für Schütz in Betracht kommen, nicht selten Dacapoform zeigen. So z. T. auch Viadanas „Concerti ecclesiastici".

A:	Sinfonia (folg)	4	„Takte“
	abc (4) — abc (7) — bc (3)	14	„
B:	Sinfonia (folg)	8	„
	d e (8) — d e (6)	14	„
C:	Sinfonia (eigenes Motiv)	4	„
	f g (6) — f (3) — g (3 + 4) (Viol: g)	16	„
A:	= A_1 (18) mit Anhang bc (3)	21	„

Jeder Teil wird von einer Sinfonia eingeleitet. Im innern Aufbau ist die schon wiederholt erwähnte „Textentwicklung“ bemerkenswert. Es ist jeweils der zweite Sprachsatz (b, e und g), der in einer freien Steigerungsanlage herausentwickelt wird. In Teil A setzt sich das „*non confundar*“-Motiv durch. („*In aeternum*“ wird mehr anhangsweise zur Kadenzierung verwendet.) Im B-Teil wird die Schlußsteigerung mit „*libera me*“ angelegt und in Teil C behauptet sich zum Schluß nur mehr die zweite Hälfte des Sprachsatzes g, das „*ut eruas me*“ (g^2).

Ähnlich Nr. 5 „*Venite ad me omnes qui laboratis*“ (für Tenor und 2 Violinen; Text Evangelium Matthäus 11, 28—30).

A:	Sinfonia (eigene aber mit den nachfolgenden verwandte Motive)
	Soloteil — Teil mit Violinen.
B:	Sinfonia (folg)
	Teil mit Violinen.
C:	Soloteil — Teil mit Violinen
A_2:	= A_1.

Nr. 6 „*Jubilate Deo omnis terra*“ (für Baß und 2 Flautini; Text: Psalm 99) zeigt den gleichen Grundriß, doch ist dieser rondoartig erweitert, indem sich vor dem C-Teil nochmals A einschiebt:

		Psalmverse:
A_1:	Teil mit Violinen	Vers 1
B:	Soloteil	Vers 2_1
	Sinfonia (eigene Motivik)	. . . . .
	Teil mit Violinen (zum Schluß)	Vers 2_2
	Soloteil	Vers 3
	Soloteil (Tripeltakt)	Vers 4_1
	Teil mit Violinen	Vers 4_2
	Teil mit Violinen	Vers 5_1
A_2:	(= A_1 ohne Einleitungstakt)	Vers 1
C:	Soloteil	Vers 5_2
A_3:	(= A_1)	Vers 1

Die Unterteile des mehrteiligen Hauptteiles B lassen sich weder eindeutig zu Gruppen zusammenschließen, noch wird eine durchgängige Steigerungsanlage deutlich erkennbar. — A_2 steht überdies in engster Verbindung mit den beiden letzten

Teilstücken von B, ja sein Auftreten an dieser Stelle wird inhaltlich von dem „*Laudate nomen ejus*“ veranlaßt und musikalisch setzt es die Steigerung, die in den mit Violinen besetzten Unterteilen liegt, fort.

Auffallend an diesen drei Stücken ist die freie Behandlung der Einzelteile; wir finden in ihnen weniger Symmetrieneigung als z. B. im 3. Teil der „Symphoniae sacrae“, mehr ein freies concertierendes Spiel zwischen Vokalstimmen und Instrumenten; Solos um des Solo willen, Verbindung mit den Instrumenten als Selbstzweck, Ausdeutung von Einzelheiten stehen im Vordergrund[1]).

Primitive Anordnungen wie

Sinfonia — Solo — Zusammenwirken

wiegen vor. (Oft fehlt auch die Sinfonia, welche die Gliederung relativ stark belastet, und ein Teil beginnt gleich mit dem Solo.) Das Wirksamwerden musikalisch-architektonischer Formen (wie hier des Dacapotypus aus der Instrumentalcanzone) beschränkt sich mehr auf die Umrisse.

Während, wie schon früher erwähnt wurde, die Formgrundzüge sich innerhalb des Schützschen Schaffens im allgemeinen kaum wesentlich verändern, keine eigentliche Entwicklung festzustellen ist, so läßt sich in den späteren Teilen der „Symphoniae sacrae“ (2. und 3. Teil) doch eine straffere, musikalisch-architektonische Formen stärker betonende Gestaltungsweise erkennen. Die Anwendung von Barformen oder von Analogie- und Symmetriebildungen (namentlich in den Rahmenteilen usw.) scheint bewußter zu geschehen. Was man bei Giov. Gabrieli, bei Monteverdi oder auch bei Schein und anderen bald als Zufallserscheinung, bald als Ansatz zu formaler Verdichtung betrachten kann, was im Keim bei Schützens stilistischen Vorbildern und Anregern an[2]) derartigen Formanlagen vorhanden war, das baut Schütz aus, bei ihm erscheint es gerechtfertigt, — gewiß nicht in jedem Werke, aber doch in sehr vielen.

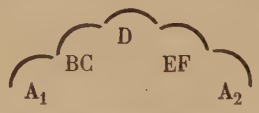
Die Dacapoformen des 2. Teiles der „Symphoniae sacrae“ (der 3. enthält keine) erscheinen in den Unterteilen etwas systematischer geordnet. — Das einzige Dacapobeispiel für eine Solostimme aus Bd. VII ist Nr. 3 „*Herr unser Herrscher, wie herrlich ist dein Nam*“ (für Sopran oder Tenor mit 2 Violinen; Text: Psalm 8). Die Dacapoform erscheint hier von vornherein dadurch gegeben, daß die Worte „*Herr unser Herrscher, wie herrlich ist dein Nam in allen*

---

[1]) Während die rein-monodischen Stücke (wie z. B. „*Eile, mich, Gott, zu erretten*“ aus den „Kleinen geistlichen Concerten“, vgl. S. 107 ff.) vom Inhalt ausgehend in musikalisch-architektonische Formen auszuranden suchen, wirkt hier das concertierende Prinzip als etwas a priori Formgebendes. Der musikalische Gesamtaufbau erwächst nicht unbedingt aus dem Textinhalt, sondern sucht in seiner Eigengesetzlichkeit eine Verbindung mit ihm zu finden.

[2]) Die Sinfonia zeigt hier zwar eigene Motivik, doch ist diese mit den nachfolgenden Textmotiven verwandt.

Landen" auch im Psalmtext selber wiederholt werden. — Die Gesamtanlage weist eine vom Textinhalt bestimmte symmetrische Anlage auf, und zwar eine Art Zentralanordnung ähnlich wie wir sie in der Abendmahlsszene aus den „Zwölf geistlichen Gesängen" (vgl. Seite 54 ff.) gefunden hatten.



A	Verherrlichung des Gottesnamens	Psalmvers 2
B	Die Taten	„ 3
C	Gottes	„ 4
D	„*Was ist der Mensch*"	„ 5
E	Des Menschen Rang	„ 6, 7
F	Der Mensch als Herrscher über die Tiere	„ 8, 9
A	Verherrlichung des Gottesnamens	„ 10

Der A_1-Teil ist zum größten Teil über ein dreitöniges Basso-Ostinato-Motiv im Continuo aufgebaut (*f E c*). Dieses erscheint zuerst 14 Mal (7 „Takte") um mit einer absteigenden Skala mit Quartsprung am Schluß auf dem Ton *D* zu endigen. Mit dem darauf aufgebauten *D*-Durakkord öffnet sich dieses erste Teilstück des A_1-Teiles dominantisch gegen ein zweites, dem das Baßmotiv *G g d* zunächst in achtmaliger Wiederholung zugrunde liegt. Von da an wechselt der Baß zwischen der absteigenden Skala und einem etwas gewandelten Ostinato-Motiv (c^1 *G* c^1). Singstimme und Violine zeigen in diesem A_1-Teil unter sich gleiche Motivik. — Bei der Wiederholung am Schluß des Stückes (A_2) wird eine Variierung dadurch herbeigeführt, daß die Notenwerte zum Teil in ihre Hälften melodisch aufgelöst werden. Zwischen A_1- und B-Teil ist der kleine Satz „*da man dir danket im Himmel*" eingeschoben, der von den Violinen imitierend aufgenommen wird. Dieses Anhängsel wird (in Übereinstimmung mit dem Psalmtext) bei der Wiederholung abgeworfen. Dieser Satz steht bei Schütz gewissermaßen außerhalb des Formaufbaues, er wird nicht eigentlich mitverarbeitet, aus Respekt vor dem Bibeltext auch nicht einfach weggelassen, sondern nur schnell als Satzabschluß eingeschoben.

Ähnliche Eliminierung eines kleinen Sprachsatzes aus dem Formaufbau erscheint auch sonst gelegentlich bei Schütz (im 2. Teil der „Symphoniae sacrae" z. B. in den Nr. 14 und 15). Im Zentrum des ganzen Stückes steht die Frage: „*Was ist der Mensch, daß du sein gedenkest, was ist des Menschen Kind, daß du dich seiner annimmst?*" Daß Schütz diese Worte bewußt in den Mittelpunkt stellt, geht daraus hervor, daß er den Teil D als einzigen nicht imitierend von den Violinen aufgreifen läßt, sondern durchgängig quasi-homophon zusammen mit den Violinen setzt. (Das kleine Teilstück am Ende von Teil E, das auch nicht imitiert wird, ist nur Abschluß eines größeren Teiles, und bei Abschlüssen herrscht sowieso überall Neigung zu mehr akkordlichem Zusammenfassen).

Zwischen A_1 und D einerseits, und D und A_2 andererseits stehen nun je 2 Teile, nämlich B C und E F. — B und C weisen analogen Aufbau auf: je einen Soloteil und einen Teil mit imitierenden Violinen. Bei E und F dagegen werden alle Teilstücke von den Violinen imitiert (mit der schon erwähnten Ausnahme).

So zeigt sich also bei aller (textbedingten) Freiheit in den kleinen Unterteilen doch ein bewußtes Streben nach Analogie und Symmetrie, das die an sich durch die Dacapoanordnung schon geschlossene Form noch mehr festigt.

Nr. 13: „*Was betrübst du dich, meine Seele*“ (für 2 Soprane oder Tenor und 2 Violinen; Text: Psalm 42, 12) zeigt ebenfalls Dacapoform, doch erscheint hier die Wiederholung des Teiles A frei variiert und in stark verkürzter Form. Die Anordnung des an die später in Kantaten oder Oratorien üblichen Duette erinnernden Stückes ist die folgende:

a_1 a_2

a *Was betrübst du dich, meine Seele,*
b *und bist so unruhig in mir*
c *Harre auf Gott,*
d *denn ich werde ihm noch danken.*
e *Ich werde ihm noch danken,*
f *daß er meines Angesichtes Hülfe, und mein Gott ist.*

f_1 f_2

(d und e sind auseinanderzuhalten, weil sie nicht über die gleichen Motive gearbeitet sind.)

A_1	Symphonia (über eigene Motive)	6	„Takte“
	1. a: a a a_2a_2 = st st abg — 1. Stimme	7	„
	1. b: b b b = st st abg — 1. Stimme	4	„
	2. a: a a $a_2a_2a_2$ = st st abg — beide Stimmen	8	„
	2. b: b b b = st st abg — beide Stimmen	6	„
B_1	Symphonia (über folgende Motive)	6	„
	st: c d 2. Stimme	4	„
	st: c d 1. Stimme	2	„
	abg: c d beide Stimmen	4	„
	Symphonia (über vorangegangene Motive)	3	„
C_1	e (1) ff (3) f_2 (2) = st st abg	6	„
B_2	cc (2) dd (3) dd (3) = st st abg	8	„
C_2	f (4) f (3) f_2 (2) = st st abg	9	„
A_2	a_1 a_1 a_1a_2 = st st abg	4	„

Wir sehen in allen Unterteilen mehr oder weniger deutlich Barformen ausgeprägt. Die Motive der Violinen bestehen zumeist aus frei umgebildetem Material der Singstimmen.

Nr. 20: „*Zweierlei bitt ich, Herr von dir*“ (für 2 Tenöre und 2 Violinen; Text: Sprüche Salomonis 30, 7—9) zeigt wieder Dacapoform. Der Dacapoteil hat hier zugleich geistige Bedeutung als Rahmen des Ganzen: „*Zweierlei bitt ich*“, während die Teile B und C die beiden Bitten enthalten, die Teile E, F und G von den Freveln des Unglaubens handeln.

I.	A_1:	Sinfonia (folg)	7	„Takte“
		2 Bitten: a (3) b (3) c (4) = st st abg	10	„
II.	B:	Sinfonia (folg)	5	„
		1. Bitte: d (4) e (4) e (2) = st st abg	10	„
	C:	2. Bitte: f (2) g (2) g (1) = st st abg	5	„
	D:	Verbindungsteil: h („*ich möchte sonst*“)	5	„
		3 Frevel des Unglaubens (E, F, G):		
III.	E:	Sinfonia (folg)	2	„
		i (1) i (2) i (1) = st st abg	4	„
	F:	k (2) l (2) st st	4	„
	G:	m abg	5	„
IV.	A_2:	Verbreiterte Wiederholung von A		
		a*) (12) b (3) c (10)	25	„

*) Der 1. Takt als „Sinfonia“.

Auch in diesem Stück zeigen die Unterteile Neigung zu Barformanlage und die inhaltliche Gruppierung wird dadurch unterstützt, daß Symphonien nur vor A_1, B und vor E stehen, also vor den 4 Hauptteilen:

Sinfonia	vor	A_1	I. Teil
„	„	BC	II. „
„	„	EFG	III. „
„	„	A_2	IV. „

Die Verwendung von gleichbleibenden Bässen, wie auch von eigentlichen ostinaten Bässen ist bei Schütz nicht eben häufig. Ein Beispiel eines ostinaten Basses haben wir in Nr. 3 (Seite 99) besprochen, gleichbleibende Bässe finden wir im 2. Teil der „Symphoniae sacrae“ nur in Nr. 14 und 16. — Daß sich bei Schütz gleichbleibende Bässe vorzüglich da finden, wo er Kirchenlieder, (sei es mit oder ohne die zugehörige Choralmelodie) bearbeitet, geht — nach Hugo Riemann — auf die von Prätorius beschriebene Komposition des Hymnus

„*Ave maris stella*“ von Claudio Monteverdi (1610) zurück. Außer dem vereinzelten Vorkommen bei Schütz (Bd. XII, Aria, Bd. VII, 14; Bd. VI; Bd. I, 24 und Bd. II, 22) hat diese Art der Choralbehandlung in Deutschland kaum Nachfolge gefunden.

Bd. VII, Nr. 14: „*Verleih uns Frieden gnädiglich*“ (für 2 Soprane oder Tenöre und 2 Violinen; Text: Kirchenlied, Zeile 1—5).

Dem 1. Teil geht die Seite 78 beschriebene Symphonia voran. Er selber ist über die erste Choralzeile „*Verleih uns Frieden gnädiglich*“ gearbeitet; er gliedert sich in 3 Teile, von denen jeder sein eigenes Baßmotiv im Continuo hat (diese halten zwischen dem, was Riemann *gleichbleibende Bässe* nennt und *ostinaten Bässen* etwa die Mitte). — Es folgt, — kaum als eigener Teil zu bezeichnen, mehr als Zwischenglied eingeschoben und ganz kurz verarbeitet, die zweite Choralzeile, mit den Worten: „*Herr Gott zu unseren Zeiten.*“ Der Continuo bringt dazu ein dreimal erscheinendes, beim zweiten Mal transponiertes, absteigendes Skalenmotiv).

Der 2. Hauptteil enthält die Choralzeilen 3—5 und hier hat nun jede Zeile ihr eigenes Ostinato-Motiv im B. C., in allerdings recht freier Behandlung. Die Anordnung der drei Zeilen im 2. Hauptteil erfolgt nicht etwa in einfacher einmalig zeilenweiser Abfolge, sondern es treten zwei größere Unterteile heraus (von ungefähr gleicher Ausdehnung), die folgendermaßen angeordnet sind:

2. Teil.

1. { a b c / b c / b c }

2. { a b c / b c }

Das folgende Stück, Nr. 15, bringt die nächsten sieben Choralzeilen, ist aber formal selbständig (Bassi ostinati kommen nicht vor, es finden sich bloß einzelne Anklänge an die Choralmelodie, im B. C. sowohl, wie in den Vokal- und Instrumentalstimmen). Der Zusammenhang zwischen den beiden Stücken ist nicht durch die Textfortsetzung, (die ja anderswo auch vorkommt ohne sonst einen formalen Zusammenhang zu bedingen) sondern mehr dadurch betont, daß das erste Stück, Nr. 14, nicht auf der Tonika, sondern auf der III. Stufe (°Tp, bzw. Đ) schließt, also nicht endgültig abgeschlossen erscheint.

Nr. 16: „*Es steh Gott auf*“ (für 2 Soprane oder Tenöre und 2 Violinen; Text: Psalm 68, 2—4) ist das über die beiden Monteverdischen Stücke[1]) „*Armato il cor*“ (Madrigal) und „*Zefiro torna*“ (Ciaccona[2]) gearbeitete Concert. Eine

[1]) Aus „Scherzi musicale“, (1632).

[2]) Ciaccona = originale Schreibweise.

Formvergleichung erscheint zwecklos, da Schütz nicht nur einen anderen Text zugrunde legt, sondern überhaupt nur in freier Weise die Monteverdischen Motive, im 2. Teil vor allem das Ciacona-Thema verwendet. Vers 2—3 des Psalmes bilden einen 1. und 2. Teil (zu denen das Madrigal motivisches Material lieferte) und Vers 4 einen 3., eben den über das Ciacona-Thema aufgebauten, der auch in den Vokal- und Instrumentalstimmen Motive des Monterverdischen Stückes mit verwendet. Der Gesamtaufbau ist eine Barform, deren Abgesang die Ciacona bildet. Diese Anlage ist auch harmonisch betont dadurch, daß sich der 2. Teil dominantisch gegen die Ciacona öffnet.

I.	Sinfonia (eigene Motive) Orgelpunkt u. kleine Kadenz	6
	1. a b 1-stg. ohne Violinen } Orgelpunkt auf G; bei jedem }	8
	2. a b 2-stg. mit Violinen } Teilabschluß Kadenz: dG }	7
	Zwischenglied („*und die ihn hassen*“)	1
II.	1. c (Text — Sinf. — Text)	7
	1. d (Text — Sinf. — Text)	8
	2. e (Text — Sinf. — Text)	8
	2. e (Text — Sinf. — Text)	6
III.	*Ciacona* (Singstimme und Instrumente meist alternierend)	24
	1. 8 (4 + 4) Dreitaktergruppen 24 mal C-Motiv)	10
	2. 5 Zweitaktergruppen (10 mal C-Motiv. Terz tiefer)	3
	3. Schlußtakte.	

(Besprechung der Choralbearbeitungen über gleichbleibenden Baß aus Bd. VI: I, 24 und II, 22; vgl. S. 110 f.)

An einigen weiteren Beispielen aus dem 2. Teil der „Symphoniae sacrae“ soll das Streben Schützens nach rein-musikalischem Aufbau noch verdeutlicht werden. Es sind vorwiegend Barformen, die wir antreffen, aber fast alle sind so stark, so vielfältig, bald zwei- bald dreiteilig untergeteilt, daß ihre Spannkraft im allgemeinen geringer ist als die der Barformen innerhalb der rein motettenhaften Werke. Die einzelnen Teile sind meist deutlich gegeneinander abgesetzt; die Mitwirkung der Instrumente geschieht in diesem Teil der „Symphoniae sacrae“ übrigens vorwiegend (aber nicht ausschließlich) in alternierender Weise, sie schieben sich zwischen die einzelnen von Singstimmen vorgetragenen Teile ein. — Über das ganze Stück greifende Barformen finden wir z. B. in den Nr. 10 und 23.

Nr. 10: „*Lobet den Herrn in seinem Heiligtum*“ (für Tenor und 2 Violinen; Text: Psalm 150) ist in 3 Hauptteile gegliedert als St.St.Abg. Jeder Teil ist wieder als Barform angelegt, so daß wir also als Gesamtform eine potenzierte Barform vor uns haben:

1. St.	Sinfonia (1. Motiv identisch mit 1. Vokalmotiv)]	5
	st (2)	
	st (2)	10
	abg (6) = st (2) st (2) abg (2)	

2. St. { „*Lobet den Herrn mit Posaunen*“ (Einleitung statt Sinf.)] 4
st (4)
st (4) 12
abg (4)

Abg. { st (14) = st (6) st (5) abg (3)
st (14) = st (7) st (4) abg (3) 35
abg (7) Alleluja: = st (3) st (2) abg (2)

In diesem Stück ist im einzelnen die Periodisierung sehr deutlich, indem jeweils die Singstimme eine Art Vorder-, die Instrumente eine Art Nachsatz bilden; so z. B. gleich am Anfang, wo das Wort „*Lobet*“ immer in dem Moment von den Violinen aufgegriffen wird, wo die Singstimme ihre Phrase beendet. (Vgl. darüber H. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte II 3, Seite 16f).

Nr. 23: „*Lobet den Herrn alle Heiden*“ (für Alt, Tenor, Baß und 2 Violinen; Text: Psalm 117) hat keine Symphonien und weist überhaupt stark motettenartiges Gepräge auf. Die Violinen wechseln entweder in enger Folge mit den Singstimmen (ähnlich wie in Nr. 10) oder ertönen gleichzeitig, bzw. imitierend mit den Singstimmen, deren Motive sie ohne wesentliche Abwandlung übernehmen. — Der Gesamtaufbau zeigt wieder Barform: 2 Teile (Stollen) und Alleluja-Abgesang. Der 1. Stollen ist so angelegt, daß zuerst die Singstimmen die beiden Sprachsätze a und b kurz vortragen, und dann a sowohl wie b für sich breit behandelt werden (zusammen mit den Violinen). Im 2. Stollen, der ebenfalls zwei Sprachsätze enthält, werden diese (c und d) in ähnlicher Weise in den Wiederholungen breit behandelt, und der 1. Unterteil beschränkt sich auch wieder auf die Singstimmen:

1. St: { a b (kurz) Singstimmen allein
a (breit) „ mit Violinen
b (breit) „ „ „

2. St: { c d (kurz) Singstimmen allein
c d (breit) „ mit Violinen
c d (breit) „ „ „

Die Analogie im Innenaufbau ist offensichtlich. Den Abgesang bildet das *Alleluja*, das in einheitlichem, kaum in Unterteile abgrenzbarem Zug durchgeführt ist und keine typische, aber eine deshalb nicht weniger kräftige Steigerungsanlage aufweist. (Das jubilierende Kopfmotiv des Alleluja ist identisch mit der Tonfolge auf dem Wort „*waltet*“ des vorangehenden Teiles.)

Drei ganz analog gebaute Teile weist auch Nr. 25 „*Drei schöne Dinge sind*“ auf (2 Tenöre, Baß und 2 Violinen; Text: frei aus der Bibel zusammengestellt[1]). Jeder der Teile A, B und C zeigt folgenden Einleitungssatz (mit Instrumenten durchgeführt): „*Drei schöne Dinge sind, die beide Gott und Menschen wohlgefallen*“. Dann folgt in jedem Teil die Nennung eines der „drei schönen

[1]) Vgl. Philipp Spitta, Vorwort zu Bd. VII, S. XXI.

Dinge", im ersten: „*wenn Brüder eins sind*", im zweiten: „*wenn Nachbarn sich lieb haben*", im dritten: „*wenn Mann und Weib sich miteinander wohl begehen*". Diese Teile sind ebenfalls von Instrumenten begleitet. Je als 3. Unterteil finden wir dann einen Soloteil (stets von zwei Stimmen, die aber nicht miteinander singen, sondern sich in einmaligem Wechsel ablösen, bestritten). Und als letztes Glied erscheint jeweils ein vollstimmiger Satz (aber ohne Instrumente). — Als 4. Hauptteil (D) folgt die genaue Wiederholung des allerersten „*Drei schöne Dinge . . . .*" (der in B und C variiert worden war) und an diese anschließend der Schlußteil, ein als Barform angelegter Lobgesang.

Aufbau:

A:	a) „*Drei schöne Dinge*"	mit Violinen
	b) „*Wenn*"	mit Violinen
	c) Soloteil	ohne Violinen
	d) vollstimmiger Teil	ohne Violinen
B:	analog A (a-Teil variiert)	
C:	analog A (a-Teil variiert)	
D:	1. Wiederholung von Aa	
	2. Schlußteil: st st abg.	

Die Gesamtanlage ist hier natürlich primär von der selbstgewählten Textzusammenstellung bedingt, immerhin ist bemerkenswert, daß musikalisch das Schwergewicht nicht auf Einzelausdeutung (für die trotzdem Platz bleibt) gelegt, sondern auf die Unterstreichung der dreimal gleichen Textanordnung gerichtet ist.

Barformen in Unterteilen finden wir z. B. in Nr. 6: „*Ich werde nicht sterben sondern leben*" (für Sopran oder Tenor und 2 Violinen; Text: Psalm 118, 17; Psalm 116, 3 und 4 mit frei angefügtem Schluß). — Die Worte des 17. Verses von Psalm 118 bilden einen ersten, vom zweiten — der den übrigen Text in drei Unterteilen enthält — durch eine Fermate deutlich abgetrennten Teil. Dieser 1. Teil wird von der Singstimme allein, ohne Mitwirkung von Instrumenten, bestritten; er baut sich formal sehr klar auf wie folgt:

1. Teil:	1. st.:	(a a =) Vs — Ns	ohne Violinen
	2. st.:	Vs — Ns	ohne Violinen
	abg.:	Vs — Ns	ohne Violinen

Sehr charakteristisch ist, wie Schütz im abg. aus der Gruppenanordnung Vs — Ns hinaus und der Barform entgegenstrebt:

St.	Vs.	*und des Herren Lob,* (st)	*und des Herren Lob* (st)	*verkündigen* (abg)
St.		*und des Herren Lob,* (st)	*und des Herren Lob,* (st)	
Abg.	Ns.	*und des Herren Lob,* (st)	*und des Herren Lob* (st)	*verkündigen.* (abg)

Die mehrfache Durchdringung statischen und dynamischen Formwillens, in diesem Falle von Periode und Barform, läßt sich an diesem Beispiel besonders deutlich verfolgen.

Bemerkenswert in diesem 1. Teil sind die zwischen den einzelnen Gesangsabschnitten liegenden, verhältnismäßig langen Pausen, in denen der Continuo allein ertönt. Die Funktion ist die einfache eines kleinen Zwischenspiels, das in den mit obligaten Instrumenten besetzten Stücken gewöhnlich eben von diesen übernommen wird. Hier zum Zwecke der Gliederung sie pausenfüllend heranzuziehen, hätte natürlich das Wirkungsvolle der Gegenüberstellung von rein vokal und gemischt besetzten Teilen verunmöglicht. — Solchen *Continuo-Sinfonien* werden wir in den „Kleinen geistlichen Concerten" wieder begegnen.

An den besprochenen 1. Teil schließt sich als Zwischenspiel zwischen 1. und 2. Teil eine ausgedehnte Sinfonia (über die vorangehenden Motive) an. Der 2. Teil bildet ebenfalls eine Barform:

2. Teil: 1. St: 2 Teile (*ohne* Instrumente) u. Sinfonia*) über eigenes Motiv)
2. St: st st (*mit*) abg (*ohne* Instrumente)
Abg: 2 Teile: ab ab

*) Die Sinfonia kann auch als Abgesang zu den beiden Teilen aufgefaßt werden.

Die an sich rein musikalisch verständliche Form des ganzen Stückes deckt sich mit dem Inhalt: der 1. Teil enthält die drei Gedanken: Sterben, Leben, Lobkündung; der 2. Teil: Angst und Not, Hilferuf, Rettung. (Besondere Beachtung verdient der erste der zwei Unterteile (ohne Instrumente) im 1. Stollen von Teil 2. Er zeigt kleine Barform vom Typ a a b und bietet in seiner Linienführung ein Musterbeispiel für die in eine Barform ausrandende Innendynamik der einstimmigen Linie bei Schütz. Der Text der Stelle lautet |: „*Stricke des Todes* :| *hatten mich umfangen*").

Zu Nr. 7, — als „anderer Teil" von Nr. 6 bezeichnet — ist zu bemerken, daß am Schluß motivisch auf den Anfangsteil zurückgegriffen wird. Damit ist aber kaum mehr als ein geistiger Zusammenhang angedeutet (zumal es sich nur um Anklänge handelt) und nicht etwa eine über beide Stücke gehende Form bewirkt. Von einem Wiedervorbrechen des Haupt- und Anfangsmotives (wie man es bei Palestrina, z. B. in der „Missa Papae Marcelli" und später besonders ausgeprägt bei Bruckner wiederfindet), kann hier nicht die Rede sein. Bei Schütz fehlt — so weit ich sehe — dieser Formgedanke gänzlich; bei seinen Dacapotypen handelt es sich primär durchaus um Symmetriewillen, Rundung[1]), Bogenanordnung, nicht um dynamische Formen[2]).

---

[1]) Das im Abgesang von Liedweisen vorkommende (schon den Minnesängern geläufige) Zurückgreifen auf den Stollenbeginn ist ebenfalls nicht als „Wiedervorbrechen" zu bezeichnen, sondern aus einem Rundungswillen zu verstehen.

[2]) Über das „Wiedervorbrechen" im Gegensatz zur einfachen Wiederkehr eines Themas vgl. E. Kurth, Bruckner, S. 512/14.

An diesen Beispielen dürfte die Art der Formgestaltung in den beiden ersten Teilen der „Symphoniae sacrae" an charakteristischen Beispielen genügend aufgezeigt sein, und wir gehen deshalb zur kurzen Betrachtung von Stücken aus den „Kleinen geistlichen Concerten" (1—5-stg. mit B. C., Bd. VI) über, die in höherem Maße als die geringstimmigen Stücke des 1. Teiles der „Symphoniae sacrae" sich dem äußersten Gegenpol zur Motette, der reinen Monodie (im Sinne Blumes) nähern. Es sei hier nochmals nachdrücklich auf die Arbeit von Friedrich Blume „Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik" verwiesen, in der eine Anzahl von Stücken aus diesen „Kleinen geistlichen Concerten" eingehend gerade auch in formaler Hinsicht besprochen sind, so daß wir uns hier mit wenigen Beispielen begnügen können, an denen — nicht im Gegensatz zu Fr. Blume, sondern als Ergänzung — das Hineinspielen rein-musikalischer Formen auch in die prinzipiell monodischen Werke aufzuzeigen versucht werden soll.

Als erstes Beispiel sei Bd. VI, I, Nr. 1: „*Eile, mich, Gott, zu erretten*" (für Sopran mit B. C.; Text: Psalm 40, 14—18) gewählt, ein Stück, das auch Blume eingehender Betrachtung würdigt. An seine Analyse (a. a. O., Seite 88—94) kann hier angeknüpft werden, da sie erschöpfend aufzeigt, wie Schütz „seine ganze Persönlichkeit" in diesem „Musterbeispiel einer protestantischen Spruchmonodie" ausdrückt. Blume resümiert, daß dies „mit allen diesem Stil zur Verfügung stehenden Mitteln" geschehe:

„Rhythmik und Diastematik erzeugen zusammen den ganz streng dem Textinhalt folgenden Ausdruck im einzelnen, Harmonik und Linienführung aber wirken darüber hinaus und prägen dem Ganzen eine fest geschlossene Form auf, und zwar eine Form im modernen Sinne des symmetrischen Gleichgewichts der Teile."

Der Ausprägung eines rein-musikalisch stichhaltigen Formaufbaues[1]) in diesem Stücke sei hier noch eine kurze Betrachtung gewidmet, wobei jener keineswegs als Grundlage, sondern als Ausrandung begriffen sein soll. In diesem im *Stylo oratorio* gehaltenen Werklein bleibt der Formaufbau primär vom Textinhalt bestimmt, aber es ist doch bewundernswert, wie vom Textinhalt aus eine Form geschaffen wird, die, des Textes beraubt, zwar der geistigen Besonderheit verlustig gehen müßte, aber doch rein-musikalisch verständlich bliebe. Der Musiker in Schütz bleibt auch in einem solchen Grenzwerke innerhalb seines Gesamtschaffens stark genug, um einer Zersprengung der musikalischen Form durch die expressiven Kräfte des Einzelwortes sowohl wie des Textinhaltes im Ganzen wirksam begegnen zu können

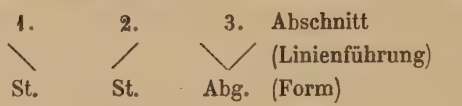
---

[1]) Von prinzipieller Bedeutung erscheint auch die von Blume (S. 90 oben) festgestellte Überschneidung der textlichen und musikalischen Gliederung im Teil A, weist sie doch deutlich auf das Vorhandensein rein-musikalischen Formstrebens.

und diese in einen Formablauf zu lenken, der sich nicht als solcher aufdrängt. Er faßt nicht nur die vom Worte gezeugten Kräfte in sich, sondern bleibt eigenhaltig genug, um schließlich auch für sich allein noch bestehen zu können.

Den Aufbau in zwei von einer Sinfonie abgetrennten Teilen (A und B), die in sich je dreiteilig angelegt sind, hat Blume klargestellt; auch die von Schütz vorgenommene Textanordnung (im Sinne des Textinhalts) hat uns hier nicht mehr zu beschäftigen.

Die Dreiteiligkeit des A-Teiles kann als Barform gefaßt werden, wenn auch der 1. Abschnitt kaum als typischer Ansatzteil bezeichnet werden darf (dazu ist er zu sehr in sich geschlossen; vgl. weiter unten über seine Eigenform!). Immerhin ist der Linienverlauf des ganzen Teiles A in Schützschen Barformen häufig anzutreffen; vor allem die „zusammenfassende" Linienführung des 3. Abschnittes gibt diesem Abgesangsstellung. (Vgl. auch Anhang, Seite 71.)



(Linienführung)

Auch innerhalb der einzelnen Abschnitte macht sich die Tendenz, in einfachen musikalischen Grundformen aufzubauen sehr deutlich geltend. (Zweiteiligkeit: Vordersatz — Nachsatz; Dreiteiligkeit: Barform):

1. { st *Eile, mich . . .* / st *Es müssen . . .* / abg *die nach meiner Seelen . . .* } = 1. Stollen

2. { I. [st *Sie müssen . . .* / st *und gehöhnet . . .* / abg *die mir übels . . .*]
oder:
II. [st / st / abg] 1. { *daß sie müssen . . .* } 2. { *die da über . . .* / *Da, da, da, da . . .* } } = 2. Stollen

3. { st *freuen und fröhlich . . .* / st *die nach dir fragen . . .* / abg *immer sagen: Hoch . . .* } = Abgesang

Sinfonia.

Der B-Teil sei summarischer betrachtet. Man erkennt hier noch deutlicher als im Teil A die Neigung zu Barformanlage. Hier ist aber als Abgesang nicht erst der 3. Abschnitt zu verstehen, vielmehr ist der Abgesang (ganz im Einklang mit der geistigen Haltung) in den 2. Abschnitt vorgerückt. Der 3. Abschnitt ist dann als eine Art *Coda* zu betrachten; er ist nicht „Anhang", sondern eine auf andere Ebene gehobene „Zusammenfassung", ein „Aushauchen des Gebets", wie Blume treffend bemerkt.

Der musikalische Formverlauf des B-Teiles stellt sich demnach folgendermaßen dar:

1. { 1. St. *Ich aber bin elend und arm; Gott eile, eile* ... (Einleitung + 4 [2 + 2] Unterteile)
2. { 2. St. *Gott, eile, eile zu mir,* ... (4 [2 + 2] Unterteile)
   { Abg. *denn du bist mein Helfer* ... (2 Unterteile)
3. Coda (st st abg)

Die äußerliche Vierteilbarkeit der *Coda* kann nicht dazu führen, die innendynamische Anlage als Barform zu verkennen (Abg. ⌒):

st { 1. *denn du bist mein Helfer* ...
st { 2. *mein Helfer und* ...
abg { 3. *mein Gott, mein Gott* ...
    { 4. *verzeuch nicht.*

Die hier und an anderen Stellen bemerkbare Art der Textwiederholung ist sowohl ausdrucksmäßig als auch im Dienste des rein-musikalischen Formaufbaues verständlich und übrigens für Schütz (wie aus anderen Hinweisen dieser Arbeit hervorgeht, z. B. Seite 87 f.) charakteristisch. (Vgl. auch Blume, S. 91 f. und andere Stellen.)

Eine verhältnismäßig gewichtige Rolle spielen in den „Kleinen geistlichen Concerten" *Alleluja-Ritornelle*[1]); wir finden solche im I. Teil in Nr. 2 und im II. Teil in Nr. 1, 9 und 10. Mit der Ritornellidee verbunden werden gelegentlich auch Barformanlagen[2]), so z. B. in Bd. VI, I, Nr. 2 „*Bringet her dem Herrn*", (für Solo) wo jedem der 3 Teile ein Alleluja-Ritornell folgt:

1. St: 1. Teil u. Alleluja-Ritornell
2. St: 2. „ u. „
Abg: 3. „ u. „

Die beiden Stollen enthalten ähnliche Gedanken: Anruf an die *Menschen*, der Abgesang aber: Anrede an *Gott*. — In diesem, sowie in den Stücken Bd. VI, I, 4 und II, 1 finden sich wieder kleine Stellen, wo der Continuo allein erklingt, ohne daß man aber von einer wirklich wesentlichen formalen Bedeutung dieser Erscheinung sprechen könnte. Anders in Bd. VI, I, 1 und I, 3, wo neben ähnlichen Stellen je eine ausgedehntere Partie für den Continuo allein vorkommt, die die ausdrückliche Bezeichnung „*Symphonia*" trägt. (In Bd. VI, I, 3 ist zur Continuostimme sogar eine Oberstimme hinzugefügt.) Da handelt es sich um Symphonien ganz in dem Sinne, wie wir sie in den „Symphoniae sacrae" als gliedernde, formbildende Elemente gelernt haben.

Bd. VI, II, Nr. 1 „*Ich will den Herren loben allezeit*" (für Solo): Hier finden wir 5 Teile, und nach jedem ein Alleluja-Ritornell. Eine freie Anlehnung an die

---

[1]) Auf Viadanas „Concerti ecclesiastici" als Vorbild wurde bereits verwiesen. (Vgl. S. 20, Anm. 1.) Außer den Alleluja-Ritornellen sind in den „Kleinen geistlichen Concerten" von Schütz überhaupt Alleluja-Schlußteile häufig anzutreffen. — Über die diesen innewohnenden Formneigungen vgl. S. 117, Anm. 1.

[2]) Darin dokumentiert sich deutlich, wie Schütz formale Anregungen nicht einfach nur übernimmt, sondern auszubauen bestrebt ist.

Barform kann man darin erblicken, daß die Teile 1—3 alle den Lobpreisungsgedanken enthalten, 4 und 5 aber von der Errettung durch den Herrn singen und dadurch (d. h. durch den veränderten musikalischen Ausdruck) die letzten 2 Teile wie eine Art Abgesang (dynamische Auslösung) zu drei Ansätzen wirken. — Deutlicher aber ist die Barform in Verbindung mit Alleluja-Ritornellen in Bd. VI, II,Nr. 10 „*Hodie Christus natus est*" (für Sopran und Tenor). Jeder der drei deutlich durch Fermaten abgegrenzten Teile schließt mit einem Alleluja-Ritornell:

1. St: 1. Teil u. Alleluja-Ritornell
2. St: 2. „ u. „
Abg: 3. „ u. „

Auch inhaltlich erscheint dieBarform begründet. — In Bd. VI, II, Nr. 13 „*Die Furcht des Herrn ist der Weisheit Anfang*" (für 2 Tenöre) werden die Worte „*das ist eine feine Klugheit*" ritornellartig wiederholt:

oder: I. [1. St. { a b + Ritornell (im 1. Tenor) = st st abg
2. St. { a b + Ritornell (im 2. Tenor) = st st abg

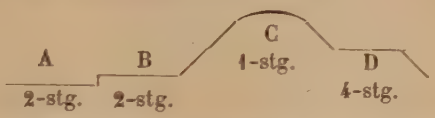
II. [Abg. { c d + Ritornell (beide Tenöre) = st st abg
c d + (statt Ritornell) Wiederholung von d = st st abg

Als *Aria* bezeichnet[1]) findet sich in diesen „Kleinen geistlichen Concerten" ein einziges Stück, nämlich I, Nr. 24 „*Ich hab mein Sach Gott anheimgestellt*", dessen Aufbau genau demjenigen der Seite 67f. besprochenen „Aria de vitae fugacitate" entspricht; die gleichen Verse 8, 14 und 18 werden durch Capellen herausgehoben. — Mit Dacapoform hat also auch diese *Aria* nichts zu tun; es soll mit diesem Namen auch hier nichts weiter als die strophische Gliederung angedeutet werden. Wie in der „Aria de vitae fugacitate" ist auch im vorliegenden Stück jeder Vers über gleichbleibenden Baß gearbeitet, der im Continuo liegt und an die Choralmelodie anklingt. Ostinato-Formen finden sich auch noch in Bd. VI, II, Nr. 6 (wo aber nur das Alleluja über einem Basso ostinato aufgebaut ist) und in Bd. VI, II, Nr. 22 „*Allein Gott in der Höh sei Ehr*" (für 2 Soprane und 2 Tenöre), das wieder eine Choralbearbeitung darstellt. — Dieses Stück stellt ein besonders instruktives Beispiel dar für die Auswirkung der Durchkreuzung von rationaler und emotionaler Textauffassung (vgl. Seite 26). Rational gliedert sich das Stück in 4 Teile, entsprechend den vier Strophen des Chorals; diese 4 Teile (A B C D) sind auch musikalisch klar gegeben, jeder baut sich über dem gleichen Baß auf, der — den Choralzeilen entsprechend: $2 \times 2 + (1 + 2)$ — in sich selber folgende Anordnung aufweist: a ($4^1/_2$) a ($4^1/_2$) b (4) a (5). — Empfindungsgemäß gliedert sich der ganze Text aber nicht in 4, sondern in 3 Teile, nämlich:

AB = Lobpreis Gottes
C = *Bitte um Erbarmen*
D = Vertrauen auf Gott.

[1]) Vgl. den Kritischen Kommentar zu Bd. VI, S. XXI.

Die Empfindungskurve gipfelt also im C-Teil, in der Bitte um Erbarmen. Schütz trägt dem nun Rechnung, indem er sich in der Stimmenbeteiligung folgendermaßen der Empfindungskurve anpaßt:



Im Solotеil, in der Bitte der Einzelseele, läßt Schütz das Ganze gipfeln. In zweistimmigen Ansätzen führt er dazu hin, und mit einem vollstimmigen Teil bekräftigt er das Vertrauen auf Gott. Auch in der Anordnung des Ganzen spiegelt sich übrigens die Formanlage des Chorals:

Choral:	2	2	1	2	Choralzeilen
	a	a	b	a	Motivik
Concert:	2-stg.	2-stg.	1-stg.	4-stg.	
	A	B	C	D + kl. Anhang	
	16	16	17	17 + 6 Takte.	

Choralbearbeitungen stellen außer den genannten dar Bd. VI, I, 14, 20, 22 und II, 21. Bd. VI, II, Nr. 11 ist eine Vertonung eines Kirchenliedes *ohne* Benutzung der Choralmelodie. Über die speziellen Fragen der Choralmonodie unterrichtet Fr. Blume, der auch eingehende Analysen von Bd. VI, I, 14 und 20 und II, 11 gibt, so daß wir hier auf eine Besprechung verzichten können[1]).

Um aufzuzeigen, wie im allgemeinen (sei es in ein- oder mehrstimmigen Stücken dieser Concerte) musikalisch-architektonische Formen sich durchzusetzen suchen, seien noch einige Stücke angeführt, in denen Barformen in Unterteilen erscheinen, während als Gesamtform, oder auch als bloße Anordnung, einfache Aneinanderreihung, Gegenüberstellung von 2 oder 3 Hauptteilen vorliegt.

Z. B. Bd. VI, I, 21: „*Ein Kind ist uns geboren*" (vierstimmig, Text: Jesaja 9, 6—7). Wir haben 2 Hauptteile, die in den größeren Unterteilen symmetrisch gebaut sind wie folgt:

---

[1]) Die Choralmonodien, bzw. die monodische Elemente aufweisenden Choralconcerte von J. H. Schein (Opella nova, und Samuel Scheidt („Geistliche Concerte"), die das Choralconcert in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts charakteristisch vertreten, zeigen im allgemeinen durchaus „von Textform und Melodie des Liedes gegebene Gliederung" (vgl. Blume, a. a. O., S. 114 ff.). Immerhin weist Blume nicht nur bei den „Kleinen geistlichen Concerten" von Schütz, sondern z. B. auch an einem Stück aus Scheidts „Neuen geistlichen Concerten" (I. Teil, 1631) nach, wie „monodische Elemente sowohl den formalen Aufbau als die Melodik des Chorals verdrängen können". — Die freieste, von monodischen Prinzipien am intensivsten durchdrungene Gestaltung erscheint aber auch hier Schütz vorbehalten.

1. Teil: { 1. st: 2-teilig (wiederholt)
2. st: 1-teilig (kurz)
abg: 2-teilig

2. Teil: { 1. st: 2-teilig
2. st: 1-teilig (kurz)
abg: 1-teilig (breit)

Die Spannkraft der Barformen ist gering; Gruppierungs- und Symmetriewille herrschen vor.

Ähnlich Bd. VI, II, Nr. 23: „*Veni sancte Spiritus*“ (2 Soprane und 2 Tenöre; Text: der kirchliche Pfingstgesang): zwei große (je zweiteilige) Stollen und ein Alleluja-Abgesang:

A: 1. St: { a a b = st st abg
a a b = st st abg

B: 2. St: { c c d = st st abg
c c d = st st abg

C: Abg (Alleluja)

entweder:

4 + 4 + 4 Takte

als: st st abg

oder:

6 + 6 Takte

als: st (2) st (2) abg (2) || st (2) st (2) abg (2)

Der Einsatztakt ist nicht mitgezählt.

Für den Widerstreit dynamischen und statischen Formprinzips im Alleluja ist gerade diese Unentscheidbarkeit der Unterteilung in 3×2 oder 2×3 symptomatisch[1]). Auch die 2 Hauptstollen (A und B) sind geteilt, woduch die dynamische Anlage stark gebrochen erscheint. Symmetrische Anordnung untermischt mit Barformen zeigt auch Bd. VI II, 31: „*Aufer immensam, aufer Deus*“ (für Sopran, Alt, 2 Tenöre und Baß; Text: Hymne von Georg Klee (?); 1541 zuerst gedruckt; vgl. Spitta, Vorwort zu Bd. VI).

Vier Teile (zwei Hauptteile):

I.	A:	st (11)	st (11)	abg (11)	Solistischer Beginn	33	
	B:	st (7)	st (7)	abg (9)	„ „	23	
II.	C:	st (5)	st (5)	abg (5)	Duettierender Beginn	15	26
	D:	st (5)	st (4)	abg (2)	„ „	11	

oder: 1. Teil (5) 2. Teil (6)

Harmonisch öffnet sich der I. Teil dominantisch gegen den II. Teil. Dieser läßt sich auch als zweiteiliger Abgesang zu den Teilen A und B auffassen. Ideell liegt hier, wie in den vorangehenden Stücken, keine Notwendigkeit vor,

[1]) Vgl. auch Seite 40, Anm. 1.

gerade so zu gestalten, es handelt sich da mehr um zwanglos sich aus der Textabfolge ergebende oder die Textgliederung stützende Anordnungen. — Von Barformen durchsetzte Zweiergruppen zeigt Bd. VI, I, Nr. 15 „*Fürchte dich nicht*“ (für 2 Bässe; Text: Jes. 41, 10). Das Stück baut sich so auf:

Einleitung: ab ab b (= st st abg)

I. 1. $\overset{\frown}{\text{cdef}}$ (zusammen verarbeitet)
2. $\overset{\frown}{\text{cef}}$ („ „)

II. 1. g_1 (1. Baß) g_1 (2. Baß) | st st abg
g_1 (beide Bässe)
2. g_2 (1. Baß) g_2 (2. Baß) | st st abg
g_2 (beide Bässe)

} Hinstreben zu Barformen

Schluß-Alleluja (eigenes Motiv)

g_1 = *ich erhalte dich durch die rechte Hand meiner Gerechtigkeit*
g_2 = *Alleluja . . . !*

} gleiche Motivik

Die Durchkreuzung von Gruppen- und Barform im Gesamtaufbau veranschauliche folgendes Schema:

entweder (wie oben):			oder:		
Einleitung:	6	„Takte“	Einleitung	6	„Takte“
I. Teil	11	„	1. St. (= I, 1 & 2)	11	„
II. Teil	18	„	2. St. (= II, 1)	9	„
Schluß-Alleluja	3	„	Abg. (= II, 2)	9	„
			Schluß-Alleluja	3	„

Als ein Beispiel für einen Formaufbau, der primär von der Idee bestimmt erscheint, in Einzelteilen aber auch auf musikalisch-architektonische Formen abgestützt ist, sei noch die Anlage von Bd. VI, II, 19 erwähnt: „*Ich bin die Auferstehung und das Leben*“ (für 2 Tenöre und Baß; Text: Ev. Joh. 11, 25). Das ganze Stück gliedert sich in zwei große Hauptteile I und II, von denen jeder wieder in 2 Teile zerfällt. Teil II stellt eine veränderte Wiederholung von Teil I dar:

A_1: ab (5) ab (5) ab (4) = st st abg — 14 „Takte“
B_1: 2 Teile: cd (5) cd (6) — 11 „
A_2: 2 Teile: ab (5) ab (6) — 11 „
B_2: cd (6) d (6) Anhang d (2) — 13 „
(cd (6) d (6): incinanderfließend)

Die Durchdringung von Zweiergruppe und Barform erfährt in diesem Stück eine eigenartige Ausprägung, indem im innern Formaufbau sich nicht, wie es natürlich gegeben scheint, die Teile A_1 und A_2, sowie B_1 und B_2 entsprechen, sondern A_1 und B_2, sowie B_1 und A_2. Wenn im ersten Teil eine Barform stand (A_1), so wird

diese nun im zweiten Teil (A_2) zu einer Zweiergruppe zusammengedrängt (wobei die ursprüngliche Anlage als Barform noch durchschimmert); umgekehrt wird die klar gegliederte Zweiergruppe von B_1 in B_2 innendynamisch zielstrebig durchsetzt: die Unterteile fließen ineinander und finden erst im Anhang, der als Abgesang aufgefaßt werden kann, ihre Auslösung (Barform).

Teil I: Baß führend, Tenöre kontrapunktierend.

Teil II: Tenöre beginnend mit dem, was im I. Teil dem Baß zugehörte. Führerrolle des Basses tritt zurück. Tenöre übernehmen den Jubel des Auferstehungsgedankens. — Die Idee, aus der heraus die variierte Wiederholung der Teile A und B stammt, ist die, daß der Erlösungsgedanke zuerst durch Christus (Baß) ausgesprochen wird, dann aber auf die Menschen übergeht, als die, ganz allgemein, die Tenöre hier zu begreifen sind.

Mehrchörige Werke.

In den bisherigen Formbetrachtungen ist eine wesentliche Gattung der Schützschen Werke, die der mehrchörigen Kompositionen, unberücksichtigt geblieben. An wenigen Beispielen läßt sich die Schützsche Art der Formgestaltung bei dieser in stilistischer Beziehung am ehesten direkt aus venezianischen Vorbildern[1]) (vor allem G. Gabrieli) ableitbaren Schreibweise darstellen, da wir auch hier die Form aus den gleichen Grundstrebungen sich herauskristallisieren sehen wie in den anderen Gattungen. Es kann sich hier nicht darum handeln, die ziemlich zahlreichen mehrchörigen Werke (Ges. Ausg. Bde. II, III, XII—XV) in all ihren Abschattierungen von einfachster bis zu stark zerklüfteter, von bald mehr homophoner, bald mehr motettenartiger, respondierender oder concertierender Schreibweise in *stilistischer* Hinsicht zu betrachten und dabei der bedeutungsvollen Instrumentalmitwirkung besondere Aufmerksamkeit zu schenken. Es soll auch hier nur den Grundzügen der Formgestaltung nachgespürt werden; an Einzelbeispielen muß das Typische und das Besondere im Formaufbau der Schützschen mehrchörigen Werke aufzuzeigen versucht werden. — Wesentliche Besonderheiten lassen sich in der Formgestaltung dieser Kompositionen allerdings nicht nachweisen[2]). In historischer Beziehung ist das starke Vordringen rein-musikali-

[1]) Weisen auch Ausdruckselemente zum Teil stärkere Verwandtschaft mit Haßler, oft auch mit M. Praetorius auf, so geht doch Schütz gerade in den mehrchörigen Werken in stilistischer Hinsicht am unmittelbarsten von der Grundquelle, d. h. eben von den Venezianern selber aus.

[2]) Die Vielgestalt der Erscheinungsformen im III. Teil der „Symponiae sacrae" schloß ja auch mehrchörige Stücke mit ein.

scher Formen (speziell des Ritornellgedankens) wichtig, eine Erscheinung, die bei Schütz nicht neu ist[1]), aber von ihm doch bewußt aufgegriffen und ausgebaut wird. Aus den „Symphoniae sacrae" und den „Kleinen geistlichen Concerten" ist sie uns als wichtiges Gliederungsmittel bekannt, — man darf aber nicht vergessen, daß die doppel- und mehrchörigen Kompositionen zum größeren Teil vor diesen entstanden sind. — Natürlich schafft die mehrchörige, namentlich die doppelchörige Schreibweise gewisse Vorbedingungen auch formaler Natur, indem ein wechselndes Eintreten und schließliche Vereinigung der Chöre als etwas Gegebenes erscheint. Aber gerade diese primitiven Anordnungen sind bei Schütz (in einer bemerkenswerten Weiterführung der bei den venezianischen Vorbildern ansetzenden Gestaltungsweise) weniger häufig als ein stark verzweigtes, im Wechsel von mehr homophon-psalmodierenden und polyphon ausgebreiteten Partien oft fast verwirrendes Formbild. Mannigfache Mischungen von Stimmgruppierungen und Farben spielen eine große Rolle, freilich mehr im Dienste der Textausdeutung im einzelnen als in eigentlich formalem Sinne.

Im allgemeinen finden wir — und das wird, nachdem wir in Gegenpolen, wie Werken aus der „Geistlichen Chormusik" und den „Symphoniae sacrae", zum Teil ganz analoge Formanlagen gesehen haben, kaum mehr überraschen — auch hier die gleichen Formgrundzüge wie in den schon besprochenen Werken. Die Grundkräfte bleiben dieselben. Dynamisches und statisches Formprinzip treten wieder in gegenseitiger Durchdringung auf; dem ersten dienen im wesentlichen Barformen (die aus der Anlage: 1. Chor — 2. Chor — beide Chöre zusammen — besonders leicht sich herausbilden); das statische Formgefühl dagegen, nach Rundung, Übersichtlichkeit verlangend, wirkt sich so aus, daß (ähnliches sahen wir besonders im 3. Teil der „Symphoniae sacrae") meist vollbesetzte und eventuell durch Capellchöre verstärkte Anrufungs- oder Lobpreisungsteile, wie sie sich vor allem in den Psalmen überall darbieten, als *Ritornelle* erscheinen[2]), die die Einheitlichkeit und die Übersicht besonders stark zu stützen imstande sind und die es ermöglichen, daß in Unterteilen einfache Reihung oder ein bunteres Wechselspiel zwischen den Chören und

---

[1]) Es ist hier erneut auf Giov. Gabrieli („Sacrae Symphoniae"), dann aber besonders auf J. H. Scheins „Cymbalum Sionium" zu verweisen, in dem breite Alleluja-Refrains bald in genauer, bald nur in ähnlicher Wiederholung, bald auch mit neuer Motivik erscheinen. — An dieser Stelle ist auch Schützens doppel- und mehrchörige Schreibweise gegenüber der Scheinschen als die im Gegeneinander- und Ineinanderführen der Chöre freier und beweglicher gestaltende zu charakterisieren. Zur Zusammenfassung bedarf Schütz darum im allgemeinen auch stärkerer und sinnfälligerer Mittel. Dem Eintritt der Complement- und Capellchöre fällt damit eine nicht zu unterschätzende Rolle für die formale Gestaltung zu. (Vgl. auch R. Wustmann, „Musikgeschichte Leipzigs", Bd. I.)

[2]) Nicht nur die mehrchörigen, sondern auch andere Stücke des Scheinschen „Cymbalum Sionium" zeigen ähnliche Erscheinungen.

Teilchören stattfinden kann. Dies wird am besten an Hand von Einzelbeispielen darzulegen sein.

Als Beispiele für primitiven, aus dem Prinzip der Doppelchörigkeit sich wie selbstverständlich darbietenden Aufbau seien aus den „Zwölf geistlichen Gesängen" (Bd. XII) Nr. 8 und 12 herangezogen.

Nr. 8: „Des heiligen Bernhardt Freudengesang über Johann Hermanns, Pfarrers von Köben, Poesie" läßt 10 Strophen über die gleiche Musik singen, die dieses einfache Schema aufweist

1. Chor = 1. st.
2. Chor = 2. st.
Omnes = abg.

Nr. 12: „*Christe fac ut sapiam*" (Hymnus pro vera sapientia ad D. O. M. in Auditoriis et Scholis) ist ebenfalls strophig vertont, nur sind hier im Gegensatz zum vorigen Stück die Wiederholungen (das Ganze umfaßt 3 Strophen) ausgeschrieben, aber wohl nur weil sie in Anpassung an die Textworte leicht verändert werden. Jede Strophe weist die Anlage 1. Chor, 2. Chor, Omnes auf. Dieser Grundriß schimmert auch in kompliziert aufgebauten Kompositionen in Einzelteilen wie im ganzen oft durch.

Solch einfachen Gebilden gegenübergestellt seien einige hochentwickelte aus den „Psalmen Davids sampt etlichen Motetten und Konzerten mit acht und mehr Stimmen nebst zweyen Capellen . . . mit beigefügtem Basso continovo, vor die Orgel (Lauten) Chitaron ptc." sowie einige Einzelwerke, die Instrumente in umfassenderer Weise heranziehen.

Der 130. Psalm: „*Aus der Tiefe ruf ich, Herr, zu dir*" (Bd. II) zeigt deutlich, wie in Unterteilen ein freies Wechselspiel herrscht, im ganzen aber doch ziemlich übersichtlich gegliedert wird. Den Psalmversen entsprechend heben sich (den „Ehre"-Teil ausgenommen) acht (in sich zweiteilige) Teile schärfer heraus, die zu 4 × 2 wieder stärker gruppiert erscheinen.

A:	Vers	1	und	2
B:	„	3	„	4
C:	„	5	„	6
D:	„	7	„	8
Dox.:	st	st		abg

Vers 1 und 3 setzen je mit einem langen Satz im 1. Chor allein ein. Vers 5 beginnt mit einem Anruf, ähnlich auch Vers 7. Im übrigen aber läßt sich weder eine Konsequenz in der inneren Anordnung der Einzelteile feststellen, noch beginnen oder schließen etwa die einzelnen Unter- oder Oberteile je vollstimmig oder je nur mit einem Chor. Breitere Kadenzformeln entstehen weniger zur Formverdeutlichung, als vielmehr zur Ausschöpfung von affekterfüllten Worten wie „*fürchten*", „*hoffen*"; aber auch hier herrscht keine Konsequenz (s. „*flehen*" am Ende von Vers 2). Bezeichnend ist, daß rein-musikalische

Formung am stärksten in der Doxologie durchdringt, die sich als potenzierte Barform, oder — wenn man die Anlage der 3 Teile wieder als Barformen vielleicht in Zweifel ziehen mag — doch als einfache Barform darstellt. Wie in Allelujateilen, so kann auch in der konventionellen Doxologie das musikalisch-architektonische vordringen[1]): weil das Wort hier, allbekannt, weniger selbstherrlich hervortritt und weniger individueller Ausdeutung bedarf. Vor allem einfache Zweiteiligkeit (mit Steigerung im 2. Teil) und mehr noch Barformanlagen (fast immer stark untergeteilt) suchen sich durchzusetzen.

Als Beispiele, in denen ein musikalisch-architektonischer Aufbau deutlicher in Erscheinung tritt, seien die folgenden aufgeführt:

Bd. III, Psalm 150: „*Alleluja, lobet den Herrn*“ für zwei vierstimmige Chöre und zwei vierstimmige Capellen. (Über die Besetzung im einzelnen vgl. Ph. Spitta, Vorwort zu Bd. III, Seite VII.)

Eingerahmt wird das Stück von dem auch im Psalmtext wiederholten Alleluja; das erste ist kurz, das zweite erscheint durch Verdoppelung dem Barformtypus angenähert. — Ein Schema zeigt am besten den Aufbau dieses sehr ausgedehnten Stückes

Alleluja: im Continuo: a = 6 (3 × 2), b = 2 „Takte“

1. Vers: { Duett (2 Sopr.) mit 2 Fagotten / Tutti
2. Vers: { Duett (2 Alte) mit 2 Corn. u. 2 Fag. / Tutti
3. Vers: { Duett (2 Tenöre) mit 3 Tromb. / Tutti
4. Vers: { Duett (2 Bässe) mit 1 Fl. u. 1 Viol. / Tutti
5. Vers: { Quartett (2 Sopr. u. 2 Ten.) ohne Instr.
6. Vers: { Tutti

Alleluja:

St. =	st (2)	st (1 1/2)	abg (2) =	a
St. =	st (2)	st (1 1/2)	abg (2) =	a
Abg. =	st (1)	st (1)	abg (2 1/2) =	bb

} Die Buchstaben entsprechen denen des Eingangs-Alleluja und beziehen sich auf den Continuo.

---

[1]) Diese Erscheinung ist auch in den „Kleinen geistlichen Concerten“ und in den „Symphoniae sacrae“ zu verfolgen. Sie ist, da sie allgemein-psychologisch begründet ist, keineswegs auf Schütz beschränkt; gerade bei Zeitgenossen von Schütz läßt sie sich leicht beobachten, besonders bei J. H. Schein („Cymbalum Sionium“). Bei diesem erscheinen ebenfalls gern Barformen und zwar bemerkenswerterweise auch als „*Choral-Barformtypus*“; vgl. S. 12, Anm. 1. — Die Alleluja-Teile bei Giov. Gabrieli sind dagegen durchschnittlich weniger ausgedehnt und demnach formal auch weniger straff durchgebildet; es läßt sich jedoch auch in ihnen die genannte Erscheinung feststellen, so z. B. im Alleluja-Refrain des „*In ecclesiis benedicite*“ (Winterfeld, III, S. 73) oder in dem dreichörigen „*Salvator noster*“ (Winterfeld, III, S. 131), dessen Schluß-Alleluja eine Zweiteiligkeit aufweist, die von der Innendynamik aufgebrochen wird, indem aus dem zweiten Teilabschnitt ein dritter, der aber nicht zu selbständigem Eigendasein gelangt, herausgetrieben wird.

Jeder Psalmvers ist also für sich komponiert und zwar im allgemeinen so, daß er zuerst von den Soli, dann (mit eigenen oder verwandten Motiven) vom Tutti vorgetragen wird. Soli- und Tuttiteil stimmen dabei im formalen Aufbau nicht oder nur ungefähr (Vers 4) überein. Vers 5 erscheint nur in den Soli, aber reicher besetzt, nämlich als Vokalquartett, und der 6. Vers tritt gleichsam an die Stelle des fehlenden 5. Tutti. Diese Zusammenziehung gegen den Schluß (5. und 6. Vers) geschieht offenbar aus einem Kürzungsstreben an sich, dient aber andererseits wohl auch der Intensivierung (vgl. das Vortreten der Homophonie). Deutlich ersichtlich ist auch, wie im Verlauf des Werkes die Tuttipartien immer stärker betont werden; über die Reihung und relativ starke (auch harmonische) Abgeschlossenheit der gleich angeordneten Teile greift also eine durchgängige Steigerung. Das Alleluja bringt die eigentliche Krönung des Ganzen und es ist darum auch typischerweise der potenzierten Barform angenähert. Erst im Alleluja kristallisiert sich die Barform deutlicher heraus, nachdem vorher in den Unterteilen überall schon Ansätze dazu durchschimmerten.

In dem Concert „*Lobe den Herren, meine Seele*“ (Bd. III, Nr. 5) für zwei vierstimmige Chöre mit B. C. finden wir die Ritornellidee durchgeführt, indem die 3 Verse 2—4 des 103. Psalmes solistisch behandelt werden und ein vollstimmiger, von beiden Chören bestrittener Satz sowohl am Anfang als auch nach jedem Vers als Chor-Ripresa erscheint. (Diese ist gesetzt über die Worte: „*Lobe den Herren, meine Seele, und vergiß nicht, was er Dir Guts getan hat*“.)

Ripresa I a = 3 × 2, b = 2 × 3 „Takte“	12	„Takte“
1. Vers: (Tenor-Solo) a b b (var.)	11	„
Ripresa II identisch mit *Ripresa I*	12	„
2. Vers: c (Duett) c (Quartett) St (7); d (Duett) c (Quartett) St (5); d (Quart.) d (Quartett) Abg (6)	18	„
Ripresa III gleiche Motive wie I u. II anders rhythmisiert	7	„
3. Vers: e f g (Quartett) z. T. zusammen verarbeitet	16	„
Ripresa IV = *Ripresa I u. II* mit Anhang b_2	16	„

Auch hier erscheint die statische Anlage von einem Steigerungsgedanken durchsetzt: in den Soloteilen wird von der Einstimmigkeit zur Vierstimmigkeit gesteigert.

In ganz ähnlicher Weise ist der erste der vier concertierenden Hochzeitsgesänge aus Bd. XIV aufgebaut, nämlich der 1618 — also ungefähr zur gleichen Zeit wie die „Psalmen Davids usw.“ — erschienene „*Wohl dem, der ein tugendsam Weib hat*“ (Nr. 11), Text: Sirach, 26, 1—4 und 21. Er ist für einen vierstimmigen Chorus I (Capella), gesetzt, in dem die 3 Oberstimmen mit Cornetten, die unterste (Tenor) mit einer Singstimme zu besetzen sind, und für einen vierstimmigen Chorus II, der vokal gehalten ist (Sopran, Alt, Tenor, Baß). —

Der Capellchor wirkt nur in den Ritornellen mit, und die Instrumente sind (wie schon aus der Beifügung des Gesangstextes hervorgeht), durchaus gleichartig behandelt wie die Vokalstimmen.

Aufbau:

Einleitung: Chorus I	
Ritornell (Tutti)	
Intermedium I (Duett: Sopr.-Ten.)	3-teilig.
Ritornell	
Intermedium II (Quartett)	3-teilig.
Ritornell	
Intermedium III (Quartett)	3-teilig.
Ritornell	

(Die Ritornellidee taucht in weltlichen Werken, z. B. im vierten dieser Hochzeitsgesänge, der nicht eigentlich doppelchörig, sondern für vierstimmigen Chor und Complement von 3 Posaunen und 2 Cornetten geschrieben ist, überhaupt gern auf. Auch in den deutschen Madrigalen (Bd. XV) findet sie sich. Das schlicht-liedmäßige beruht eben auf Gruppierung, Übersichtlichkeit, und dem dienen die Ritornelle.)

Im „136. Psalm" (Bd. III, Nr 9) für zwei vierstimmige Chöre und fünfstimmigen Capellchor und Trompeten und Pauken, kehren die Worte „*denn seine Güte währet ewiglich*" ritornellartig nach jedem Vers des Psalmtextes wieder. Schütz behält diese schon im Bibeltext gegebene Anordnung natürlich auch in der Vertonung bei. Die ganze, sehr ausgedehnte Komposition gliedert sich in drei große, durch Fermaten kenntlich gemachte, Hauptteile (A, B, C). Die Teile A und B sind nach inhaltlicher Zusammengehörigkeit in je zwei Untergruppen (A_1, A_2 und B_1, B_2) gegliedert. Diese Gliederung wird einmal dadurch betont, daß die Abschlüsse dieser Gruppen den Ritornellgedanken breiter ausführen, dann aber bedeutsamerweise auch noch dadurch, daß die Ritornelle von A_1 und B_1 nur vokal ausgeführt werden, diejenigen von A_2 und B_2 aber Trompeten (und Pauken) heranziehen.

Außerdem ist jeder dieser Unterteile anders besetzt:

	Besetzung des fortlaufenden Textes:	Besetzung der zugehörigen Ritornelle:
A_1:	Chor II	Capellchor
A_2:	Chor I	Chor II u. Cap. (letztes Ritornell: Tutti)
B_1:	Chor II u. Cap.	Chor I (letztes: Tutti)
B_2:	Chor I (abwechselnd zwei Ober-, dann zwei Unterstimmen)	Tutti

Man erkennt deutlich die durchgehende Steigerungsanlage:

A:	A_1:	5	Verse,	Ritornelle	ohne	Tromp.	u.	Pk.)
	A_2:	7	„	„	mit	„	„	„
B:	B_1:	3	„	„	ohne	„	„	„
	B_2:	10	„	„	mit	„	„	„

Der 3. Hauptteil (C) endlich enthält nur einen einzigen Psalmvers (den 26.): „*Danket dem Gott vom Himmel* (a), *denn seine Güte währet ewiglich*“ (b) und zwar in folgender Anordnung: a (kurz) = 2-teilig, b (ausgedehnt) = 3-teilig. Aufgebaut sind die drei Unterteile von b auf einem orgelpunktartigen Basso ostinato, der im ersten der drei Unterteile E H, im zweiten F C, im dritten wieder E H bringt. Der Teil a zeigt ebenfalls ein Ostinatomotiv, das einmal von A und einmal von F aus erscheint.

Das wesentlichste dieses wohlgeordneten Aufbaues des ganzen Stückes aber ist, daß trotz der scharfen Gruppierung dem Ganzen doch eine zwingende Barform zugrunde liegt, in der die Teile A und B die Stollen, C den Abgesang darstellen. Die Heraussteigerung des zuerst ritornellartig wiederkehrenden, bei jedem Teilabschluß immer gewichtiger auftretenden Ritornellgedankens: „*denn deine Güte währet ewiglich*“, führt in dem breit angelegten Schlußteil C sozusagen zu dessen Alleinherrschaft und damit zu einer gewaltigen Krönung des ganzen Werkes.

Die *Canzone* „*Nun lob mein Seel den Herren*“ (Bd. III, Nr. 7), für zwei vierstimmige Chöre und zwei fünfstimmige Capellen, ist über die 1. Strophe eines Kirchenliedes von Graumann (nach dem 103. Psalm) gesetzt; die Choralmelodie ist beibehalten, aber frei durchgeführt. Schütz gliedert das Ganze in 6 Teile, indem er von den 12 Choralzeilen je zwei zusammennimmt. Zeile 3 und 4 stellen musikalisch in üblicher Weise eine Wiederholung von Zeile 1 und 2 dar. Der Aufbau zeigt eine einfache Reihung; jeder der 6 Teile zerfällt in einen Soloteil, der regelmäßig von Chor I bestritten wird, und in einen Tuttiteil (der in der Proportio tripla steht und über gleiche bzw. leicht veränderte Motive gearbeitet ist). — Von einer durchgängigen Steigerungsidee ist kaum etwas bemerkbar. Die Betonung des Strophigen scheint Schütz hier, wo es sich um eine bekannte Dichtung handelt, zu genügen. *Canzone* ist, wie Ph. Spitta im Vorwort zu Bd. III, Seite X bemerkt, das Stück nur deshalb genannt, „weil trotz der freieren Benutzung der Melodie dennoch der Bau der Strophe deutlich erkennbar und somit dem Ganzen der liedartige Charakter aufgeprägt geblieben ist“ (vgl. auch Seite 17).

Zu den doppelchörigen Werken gehören auch der 2. und 3. Teil der „Musikalischen Exequien“ (1636), nämlich die Motette „*Herr, wenn ich nur dich habe*“ für zwei vierstimmige Chöre und das Canticum Simeonis: „*Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren*“ für einen fünfstimmigen Hauptchor und einen dreistimmigen Nebenchor (Seraphim I und II und Beata anima). Die Motette, die sich in zwei inhaltlich geschlossene Teile A und B gliedert, zeigt folgenden Aufbau:

A: { 1. a (Ch. I) a (Ch. II) a (Ch. I u. II) = st st abg (13)
{ 2. b (I) b (II) b (I u. II) = st st abg (7)

B: oder:
I. St: {cd cd (!) | dde | ddd || 3-teilig = st st abg (13)
II. St: {ef | ef | ddd || 3-teilig = st st abg (7)
Abg: {ef ef ef (5) | ef ef (f) (3) || 2 × 3-teilig: je st st abg (8)

I. u. II. Chor mit Ausnahme des allerersten Unterstollens (!) eng ineinandergreifend.

Der A-Teil zeigt die uns aus den erstbesprochenen doppelchörigen Werken bekannte einfache Anordnung. Der B-Teil läßt sich rein musikalisch auch als breiter Abgesang zu den Teilen 1 und 2 des A-Teiles auffassen, so daß wir eine potenzierte Barform vor uns haben. Im B-Teil ist die Unregelmäßigkeit der Anordnung nicht Willkür, sondern innendynamisch bedingt. Während in den Teilen 1 und 2 mit je einem Sprachsatz die typische Steigerungsform angelegt erscheint, werden im B-Teil vier Sprachsätze verarbeitet, und zwar in einer Steigerung, bei der allmählich die zwei Anfangssätze abgestoßen oder (geistig gesprochen) überwunden werden zugunsten der beiden letzten Teilsätze: „(*allezeit*) *meines Herzens Trost*" (e), „*und mein Teil*" (f). Der B-Teil zeigt in sich — analog der Gesamtform der Motette — die gegenseitige Durchdringung von Zwei- und Dreiteiligkeit (s. Schema); in den Unterteilen dringen überall Barformen vor.

Im Schlußteil der „Exequien", dem „Canticum Simeonis", erscheint die Doppelchörigkeit im Dienste der bildhaften Vorstellung von einem Menschenchor bald sich zugesellenden, bald ihn unterbrechenden himmlischen Stimmen, wobei „Menschenchor" und „Engelschor" jeder eigenen Text aufweisen und im Formaufbau sowohl in sich geschlossen wie gemeinsam zu einer formalen Einheit verschmolzen erscheinen. Das ganze Stück gliedert sich in zwei Hauptteile (I und II). Während im II. Teil durch den Wechsel von 3- und C-Takt eine Zweigliederung offensichtlich ist, durchkreuzen sich im I. Teil Zwei- und Dreiteiligkeit in mehrfacher Weise, da der Engelschor (der in sich am deutlichsten Zweigliederung betont) die Gliederung des Menschenchores z. T. überschneidet. Die Verhältnisse klärt am besten das Schema.

(Wegen der starken Überschneidung der beiden Chöre werden mit den beigefügten Zahlen hier die Takträume voll gezählt, innerhalb deren ein Teilstück steht; d. h. auch wenn ein Formteil nur mit einem „Auftakt" oder einer Schlußnote in einen Taktraum hineinragt, so wird dieser voll gerechnet).

Menschenchor:

Intonatio: i *Herr, nun lässest du deinen Diener*

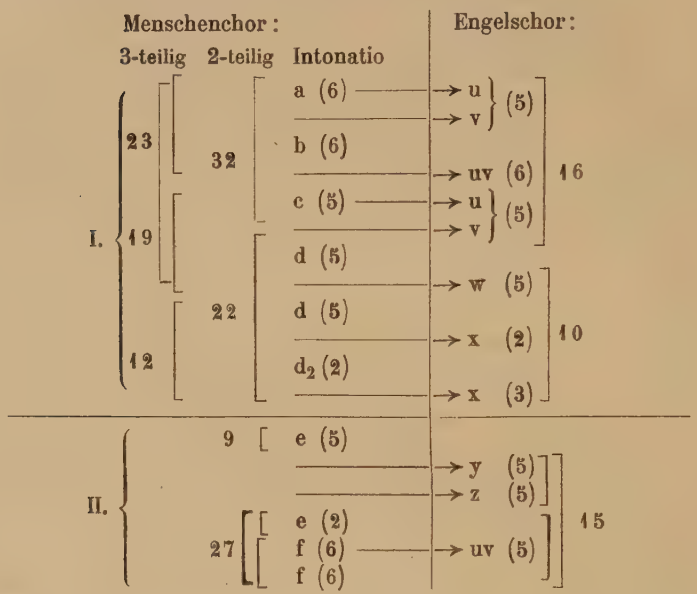
I.
a *in Friede fahren*
b *wie du gesagt hast,*
c *denn meine Augen haben deinen Heiland gesehen,*
d *welchen du bereitet hast* (d_1) *für alle Völker,* (d_2)

II.
e *ein Licht zu erleuchten die Heiden*
f *und zum Preise deines Volks Israel.*

Engelschor:

I. u *Selig sind die Toten,*
v *die in dem Herren sterben,*
w *sie ruhen von ihrer Arbeit*
x *und ihre Werke folgen ihnen nach,*

II. y *sie sind in der Hand des Herren*
z *und keine Qual rühret sie.*



Als Resultat ergibt sich die innendynamische Geschlossenheit des I. Teiles, der als Aufgesang zum II. Teil aufgefaßt werden kann. Gibt man einer der angedeuteten Zweiteilungen gegenüber der Dreiteilung (im I. Teil) den Vorzug, so ergibt sich eine Analogie zur Formanlage der vorangehenden Motette „*Herr, wenn ich nur dich habe*", die ebenfalls die Zweiteiligkeit zur Dreiteiligkeit (Barform) aufbricht. Die (potenzierte) Barform ist im Engelschor besonders deutlich ausgeprägt:

I.	1. St:	uv	uv	uv =	st	st	abg
	2. St:	w	x	x =	st	st	abg
II.	Abg:	y	z	uv =	st	st	abg

Diese Anlage ist dadurch noch besonders bemerkenswert, daß die ersten Sprachsätze (uv) zum Schlusse nochmals erscheinen. Die dynamische Form bewahrt hier ein statisches Element (Rundungswille, Dacapo).

In diesem „Canticum Simeonis" der „Musikalischen Exequien", mit dem wir die Reihe der Einzelbetrachtungen Schützscher Werke abschließen, treten uns also noch einmal die wesentlichen Komponenten, aus denen sich bei Schütz

die Form aufbaut, entgegen: Das Widerspiel von *textbedingter* und *rein-musikalischer* Form einerseits (Eingliederung der inhaltlich bestimmten doppelchörigen und doppeltextigen Gesamtanlage in einfache musikalische Grundformen) und die gegenseitige Durchdringung von *statischem* und *dynamischen* Formprinzip andrerseits (Überschneidung von Zweiergruppierung und Barform).

Am „Sonderfall" dieses Doppelchores konnte der zuvor an den wichtigsten Typen motettischer, concertierender und mehrchöriger Werke durchgeführte *Versuch, die Formgrundzüge* des in seiner stilistischen Ausprägung überaus vielfältigen Gesamtwerkes von Schütz *von den genannten Polaritäten aus zu begreifen*, eine nochmalige Rechtfertigung erfahren.

Verzeichnis der wichtigsten Literatur.

Ambros-Leichtentritt, Geschichte der Musik, IV. Bd. 1909.
Adler, Guido, Handbuch der Musikgeschichte. 1924.
Blume, Friedrich, Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik. 1925.
Einstein, Alfred, Heinrich Schütz („Ganymed", 1923).
Gerber, Rudolf, Wort und Ton in den „Cantiones sacrae" von Heinrich Schütz. (Gedenkschrift für Hermann Abert. 1928.)
Grunsky, Karl, Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts. 1913.
Gurlitt, Willibald, Michael Praetorius. Sein Leben und seine Werke. 1915.
Haas, R., Musik des Barocks. 1928.
Huber, W. S., Geleitwort zur Neuausgabe der „Historia der Auferstehung". 1928.
Katz, Erich, Die musikalischen Stilbegriffe des 17. Jahrhunderts. 1926.
Kurth, Ernst, Bruckner, 2 Bde. 1925.
— Die Grundlagen des linearen Kontrapunktes. 1917 und 1922.
— Romantische Harmonik. II. Auflage. 1923.
Leichtentritt, Hugo, Geschichte der Motette. 1908.
— Claudio Monteverdi als Madrigalkomponist. Slbd. d. I. M. G. XI. (1909/10.)
Lorenz, Alfred, Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner. 3 Bde.
Moser, H. J., Geschichte der deutschen Musik. Bd. II, 1. Teil. 1923.
Müller-Blattau, J., Grundzüge einer Geschichte der Fuge.
— Die Kompositionslehre Heinrich Schütz' in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard. 1926.
Müller, Erich H., Heinrich Schütz. Gesammelte Briefe und Schriften. (i. V.)
— Heinrich Schütz. Leben und Werke. 1922.
Pirro, André, Henri Schütz. (2. Aufl.) 1924.
Praetorius, Michael, Syntagma musicum. III. Teil. Neudruck, herausgegeben von Bernoulli. 1906.
Riemann, Hugo, Musik-Lexikon. 10. Aufl. (Einstein.) 1922.
— Handbuch der Musikgeschichte II_2 und II_3.
— Der Basso ostinato und die Anfänge der Kantate. Slbd. I. M. G. XIII. (1911/12.)
Schmitz, Eugen, Geschichte der weltlichen Solokantate. 1914.
— Zur Geschichte des italienischen Continuomadrigals im 17. Jahrhundert. Slbd. d. I. M. G. XI, 4.
Schweitzer, A., J. S. Bach. 1907.
Spitta, Friedrich, Heinrich Schütz. Eine Gedächtnisrede. 1886.
— Heinrich Schütz. Ein Meister der musica sacra.
— Die Passionen nach den vier Evangelisten von Heinrich Schütz. 1893.
Spitta, Philipp, J. S. Bach. 2 Bde. 1873—1880.
— Händel, Bach, Schütz. (Zur Musik.)
— Musikgeschichtliche Aufsätze (darin besonders: Heinr. Schütz, Leben und Werke). 1894.
— Die Passionsmusiken von Sebastian Bach und Heinrich Schütz. 1893.
Wellesz, E. Cavalli etc. St. z. M. W. I.

Winterfeld, Carl v., Geschichte des evangelischen Kirchengesanges. 3 Bde. 1843 ff.
— Johann Gabrieli und sein Zeitalter. 3 Bde. 1834.
Wolfrum, Ph., Entstehung und Entwickelung des deutschen evangelischen Kirchenliedes. 1890.
Wustmann, Rudolf, Musikgeschichte Leipzigs. I. Bd. 1909.

Als Grundlage der vorliegenden Untersuchungen diente in erster Linie die 17 Bände umfassende, von Philipp Spitta besorgte Gesamtausgabe der Werke von Heinrich Schütz. (Breitkopf & Härtel, Leipzig. 1885 ff.) Neben dieser wurden auch die bisher erschienenen praktischen Ausgaben — soweit sie mir zugänglich waren — herangezogen. Dies war insbesondere notwendig für die seit dem Abschluß der Gesamtausgabe neu aufgefundenen Werke, — deren Veröffentlichung im Rahmen der Gesamtausgabe (als Bd. 18) soeben erfolgt ist, vom Verfasser aber nicht mehr eingesehen werden konnte.

Lebenslauf

Schuh, Willi, aus Iseltwald (Bern), wurde als Sohn von Heinrich Schuh, Ingenieur, und seiner Frau Frieda, geb. Kern, am 12. November 1900 in Basel geboren. Besuch der städtischen Schulen in Aarau, anschließend (1917—19) der beiden ersten Klassen der Gymnasialabteilung der Aargauischen Kantonschule. Musikalische Studien bei E. Kutschera und Werner Wehrli. 1919: nach Übersiedelung der Eltern nach Interlaken: Besuch der obersten Klassen der Literarschule des städtischen Gymnasiums in Bern. Herbst 1920: Maturität. Musikalische Studien bei Eugen Papst.

1920—22 Schüler einer Kompositionsklasse von Professor A. Beer-Walbrunn an der Akademie der Tonkunst in München. Instrumentation und Formenlehre bei Professor W. Courvoisier. 1922—24 Studien an der Universität München bei Professor Sandberger, v. d. Pfordten, Lorenz, Schmidt (Musikwissenschaft), Kunst- und literaturgeschichtliche Vorlesungen bei Professor Wölfflin, F. Strich, A. Kutscher. 1924 Fortsetzung der Studien an der Universität Bern. Musikwissenschaft: Professor E. Kurth; Kunstgeschichte: Profesosr A. Weese; Nationalökonomie: Professor Weyermann.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig